DATA ZUR AKUSTIK

eine

Abhandlung

vorgelesen

bey der Sitzung der naturforschenden Freunde zu

Berlin, den 15ten December 1800

von

Abt Vogler [Georg Joseph]

Offenbach am bey Joh. André.

Univ. Bibl.

Einleitung.

Man hat bisher Orgeln gebaut, ohne je die Dispositionslehre auf ein System zu reduziren; man hat sie aufgesezt, ohne zu untersuchen, ob der Platz, wo dieses grofse Werk stehen soll, alle zur Fortpflanzung des Klanges erforderliche Eigenschaften habe. Das heifst mit einem Worte: die Akustik ist noch nie auf den Orgelbau angewandt worden.

So sehr ich die Orgel schon seit 41 Jahren liebgewonnen, so ernstlich ich seit 31 Jahren gewünscht hatte, eine eigene zu besitzen: so ward es mir doch erst vor 16 Jahren, wo ich ein neues Studium begann, auf der Orgel ein vollständiges Orchester und ein unterhaltendes Konzert zu repräsentiren, zum Bedürfnifs, auf meine Kosten das Orchestrion bauen zu lassen.

Vor 11 Jahren ist es fertig und in Amsterdam gehört worden. Seitdem wählte ich die Orgelmechanik und die akustischen Versuche zu meinem Lieblingsgeschäft. Da ich aber bald einsehen lernte, dafs der Platz, wo ein solches Werk stehen soll, allmächtig mitwürkt, ward ich auch allmälig darauf mehr aufmerksam.

Da bey meiner, mit der St. Marienorgel vorgenommenen Umschaffung *) das Berliner Publikum sich nichts weniger als gleichgültig zeigte; da eine gelehrte Gesellschaft der naturforschenden Freunde mir den Wunsch äufserte, eine Abhandlung über diese Prozedur **) und über einige

*) Seit dem ersten April hat ein Orgelbauer, d. i. Jemand, der manche Orgeln hat bauen gesehen, ein paar armselige Blätter, gleich einem schreckbaren Kinderdrachen, ausfliegen lassen, wodurch er den Leser, wenn er sie findet, in den April schicken und dem aufgeklärten Berliner Publikum, das 4 Monate vor seiner Autorschaft genug gehört und gefuhlt hat, seine Erfahrungen und Ueberzeugungen, mir nichts dir nichts, wegraisonniren will. Aber über Kunst- und Orgelwesen philosophiren, ist, wenn der Ehrenmann mir's nicht übel nehmen will, etwas anders, als den Hobel führen, und Gründe sind keine Spähne, die sich weghobeln lassen. Milton hat durch sein *verlohrnes Paradies* so viel gewonnen, als durchs Gewonnene verlohren. Auch ich glaube durch meine Orgelverbesserung, die dieser würdige Flugblätter so gefällig ist, *mifslungen* zu nennen, bey der hohen Regierung und dem Publikum so viel Zutrauen *gewonnen* zu haben, als er, der, weis es der Himmel, noch Nichts geleistet hat, durch seine Autoranmafsung verliert.

**) Eine kurze Beschreibung, die sich aber vorzüglich auf die Register bezieht, ist in Berlin erschienen; sie giebt die Gründe an, warum eine Orgel, woraus ich 1600 Pfeifen weggenommen habe, jezt weit mehr Stärke und Gravität besizt, als vorher. Die

Gegenstände der Akustik vorlesen zu hören, so entwarf ich folgende Skizzen, die keine andere Bestimmung haben, als nur vorläufige Data zur Akustik zu liefern, die sich vielleicht mit der Zeit noch enger an ein wirkliches allgemeines System anschliefsen möchten.

Mein Weg, auf dem ich zu meinem Simplifikations-System für den Orgelbau gelangte, war der analytische, der Weg der Erfahrung *). Hab' ich auch angefangen zu abstrahiren, Beweise aufgestellt, Grundsätze angeführt: so kann ich diese doch nur untergeordnete, subalterne nennen;

Gallsucht hat den neuen Herostrat zu der schwarzen Verläumdung und offenbaren Lüge vermocht, dafs er in seiner mir fälschlich untergeschobenen Disposizion ein ganzes Manual ohne irgend ein 8 fufsiges Register läfst und eine Quinte $5\frac{1}{3}$ als Untersatz bey beyden ersten Oktavabtheilungen, angiebt.

*) Obiger Flugblättler behauptet, dafs ich durch meinen Scharfsinn wohl diesen oder jenen akustischen Grundsatz *a priori* (!) entdeckt, aber die Erfahrung nicht zu Rath gezogen habe. An meinem Orchestrion habe ich mit holländischen, deutschen, schwedischen und dänischen Orgelbauern Versuche gemacht, meine 30 jährige Erfahrung auf Reisen benuzt, dazu 8000 Thaler allmählig verwandt und zulezt erst meine Grundsätze aufgestellt. Allein *a priori* hat dieser mein Autor keine bedeutende Orgel gebaut und *a posteriori* habe ich ihm die grofse Orgel, die Se. Preuss. Majestät in Neu-Ruppin bauen lassen, nicht anvertraut. *Hinc illae lacrymae!*

weil sie von keiner allgemeinen Theorie des Klangs ausgehen, und weil noch nie eine genaue Vereinigung der Musik und des Orgelbaus mit der Akustik bekannt geworden. Wie isolirt steht die Musik da! Die Musik ist überhaupt eine Frucht von seltner Eigenschaft; ihre Schale ist so süfs, als der Kern hart ist. Man begnügt sich gern mit dem Aeufsern, weil man lieber gerührt als überzeugt seyn will.

Bey unserer Erziehung wird der Sinn des Gehörs am meisten vernachlässigt. Man wird mit optischen Grundsätzen schon in der Schule bekannt; allein der akustischen wird in der Physik nur im Vorbeygehen erwähnt. Dem Kinde benimmt man schon den Wahn, dafs ein halb in's Wasser gesenkter Stab, wie es scheint, auch wirklich krumm sey; allein richtige Ideen von der Musik werden ihm nicht beygebracht. — Daher kommt es denn auch, dafs, wer in der Tonkunst Etwas leisten will, durch ein schwankendes Studium, durch eine sklavenmäfsige Uebung der Finger oder der Kehle höchstens zu einer einseitigen mechanischen Fertigkeit gelangt; dafs die Naturlehrer, wenn sie von der Musik sprechen, sehr selten in die Praktik *) eindringen,

*) Die königliche französische Akademie der Wissenschaften in Paris schaltete im Jahr 1781 in die Approbazion meines Tonsystems und achtseitigen, dem Monochord substituirten *Tonmafses*, worauf man die feinsten Verhältnisse *hören*, *sehen* und *greifen* kann.

die Tonkünstler hingegen empirisch zu Werke gehen — Daher endlich die leidige Trennung zwischen Theorie *) und Praktik, daher die vielen Streitschriften und Kämpfe ästhetischer Athleten, die so sehr die Beredsamkeit mifsbrauchen, als wenig sie sich wechselseitig verstehen.

Im Allgemeinen theilt man die Akustik in drey verschiedene Gegenstände der Betrachtungen, 1) über den klingenden Körper, 2) über die Fortpflanzung des Lautes und 3) über das

---

eine ganz auffallende Klausel ein „dafs mein System sich zu sehr auf die Praktik beziehe, worüber die Akademie nicht zu urtheilen pflege." Was ist das für eine kurzsichtige spannenlange Theorie, die auf die Praktik keinen Einfluſs hat; was für eine strauchelnde Praktik, die sich auf keine Theorie gründet?

*) Der Flugblättler sagt: er kenne schon länger meine Grundsätze. Wo ist aber die Orgel, wo sie auch nur zum Theil benuzt sind? Dies ist ja die Ey-Geschichte von Christoph Columbus! Seitdem ich anfange, die Mixturen herauszuwerfen, behauptet ein jeder, er habe sie nie leiden können. Warum hat man aber noch immer Mixturen eingesezt? Warum baut man in diesem Augenblick Orgeln mit Mixturen? In der königl. Dänischen Schlofs-Orgel in Friedrichsborg, die ich verbessert habe, die im Jahr 1612 erbaut worden, findet man keine Mixtur. Also ist dieser Unrath erst seit 189 Jahren von den Orgelbauern beygefügt worden.

Hörorgan. Die Zergliederung des Hörorgans überlasse ich dem Anatomiker: meine Data befassen sich mit dem klingenden Körper und mit der Fortpflanzung des Lautes; nämlich *wie* eine Orgel nach akustischen Regeln, und *wo* eine Orgel oder ein Musikchor nach akustischen Regeln angelegt werden soll.

I.

Bey den bisherigen Orgel-Einrichtungen entdecke ich hauptsächlich zwey Fehler. Man hat 1) sich mehr um Pfeifen, als um Wind bekümmert, 2) mehr auf die Gröfse der Pfeifen, als auf die Tiefe Rücksicht genommen, die durch die Schwingungen erzeugt wird.

1) Dafs eine Pfeife keinen bestimmten Ton angeben könne, so lange der Zylinder nicht in Erzitterung geräth, ist eine von allen Naturlehrern anerkannte Wahrheit. Diese Erzitterung geht erst alsdann vor, wenn die Pfeife vom Winde gehörig gepackt wird. Dafs aber die Pfeifen selten zur völligen Ansprache kommen, liegt: *a*) am Wind selbst, und den Blasbälgen, *b*) an den Kanälen, *c*) am Bau der Pfeife.

a) So viele geschickte Orgelbauer es auch giebt, die den Wind abzumessen und gute dauerhafte Blasbälge zu verfertigen wissen: so wird es doch nicht überflüssig seyn, wenn ich ihnen zu Gemüth führe, dafs alle dazu erforderliche Materialien z. B. Holz, Leder u. s. w. von der besten Qualität seyn müssen, dafs neu verfertigte Blas-

bälge nur im Sommer und in den wärmsten Tagen, aufserdem aber niemals, auch bey der stärksten Ofenhitze nicht gehörig trocknen, dafs sie weit aufgehen müssen, dafs der Balgkasten nicht zu entfernt vom Pfeifenstock liege u. s. w. An allen diesen Fehlern sind die grofsen Gesichtspfeifen, die dadurch unentbehrlich gewordenen Koudukten und die fast unzähligen Dublet-Register *) Schuld.

b) Die Kanäle müssen so weit seyn, dafs bey einer nur ganz selten vorfallenden Anstrengung, wenn z. B. mit dem ganzen Werk und allen Bässen bey den vollsten Griffen ein anhaltendes Adagio von 24 Takten vorkommen sollte, die ganze

*) Unter Dublet-Registern verstehe ich solche, die die nämliche Qualität (Eigenschaft) *und* Quantität (Fufsmafs) haben. Bey meinen Disposizionen vermeide ich einen Prinzipal 4 Fufs, wenn ein acht fufsiger schon da ist, u. s. w. *Zwey* Principale 8 Fufs und *zwey* Principale 4 Fufs tragen weder zur Stärke etwas bey; denn sie erregen ein unangenehmes Schwirren, noch zur Mannichfaltigkeit. Dies ist die Ursache, dafs ich mit 900 mehr, als sonst mit 4000 Pfeifen möglich war, leisten kann. Auch diese Asserzion ist in dem *mifslungenem* Aufsatz des Berliner Orgelbauers ganz mifsverstanden. Er glaubt, dafs ich mehrere Register, von derselbigen Quantität, unbedingt verwerfe, wenn die Qualität auch verschieden ist und weifs nicht, dafs ich selbst in meinen Disposizionen z. B. *Principal* 8 Fufs, *Gemshorn* 8 Fufs, *Viola di Gamba* 8 Fufs, *Tromper* 8 Fufs u. s. w. aufnehme.

Windmasse nicht allmählig, sondern gesammelt schon in dem Umfange Plats finden dürfte. Deswegen mufs jeder Philosoph die kurzsichtige Spekulazion solcher Besteller bedauren, die bey Reparaturen, um der Orgel mehr Stärke zu verschaffen, die Anzahl der Pfeifen vermehren, ohne weiter auf gröfsern Zufluſs von Wind zu denken, und hernach sich noch wundern wollen, wenn die Orgel schwächer klingt. Ich habe sehr oft die Erfahrung gemacht, dafs wenn man alle Register anzog, der Ton weniger durchdringlich war, als wenn man nur gewisse gewählte Stimmen brauchte. Auch sollte jeder Organist sich zum Gesetze machen, nie zu einer offenen Pfeife eine gedeckte oder minder starke von derselbigen Quantität zu benutzen, wenn z. B. ein Principal 8 Fufs, Princ. 4 F. angezogen ist, noch ein Gedakt, Quintatön, Gemshorn oder Rohrflöt von demselbigen Fufsmafs dazu zu nehmen; weil das schwächere Register, ohne gehört zu werden oder durchdringen zu können, doch dem stärkeren den Wind wegschnappt. Ich vergleiche einen Windkanal der Orgel, mit einem Graben, den man auf der Seite der Landstrafse anbringt, um das Wasser abzuleiten. Was würde man von einem Weg-Kommissär halten, der die Einhölung bey der Chausée nicht weiter und tiefer graben liefse, als sie nur bey trockenen Jahren nöthig wäre? Wird man nicht die allerfeuchtesten Jahre, wo Ueberschwemmungen eingetreten sind, zum Mafsstab wählen, damit nur nie der Graben über-

laufen und die Reisenden beunruhigen könne? Eben so soll, zwar im entgegengesezten Falle, nie eine Spielart gedacht werden können, die die Kanäle, besonders aber den Hauptkanal, ganz aussaugen *) und beym allmälich langsamen Zuschufs vom Wind ein unangenehmes Schluchzen der Pfeifen erzeugen dürfte.

c) Der Bau der Pfeife mufs nicht vom Auge, sondern vom Ohr bestimmt werden. Diese Aus-

*) Ich hatte mir in Stokholm von dem berühmten Künstler Hrn. Rackwitz, der bey meinem Orchestrion auch mitgearbeitet hatte, ein Organochordium (eine Art *Fortepiano organisé*) bauen lassen, das aus einem Fortepiano, dann drey und einem halben Orgelregister, mehreren Modifikazionen u. s. w. bestand und vermittelst seines äufsern Druck- und Schöpfbalgs bey der grofsen Seraphimer Musik 120 musizirende Personen überstimmte. Vor meiner Abreise verkaufte ich es mit dem innen liegenden Blasbalg; den grofsen behielt ich, und beschlofs, ihn nebst den vorigen 4 Blasbälgen noch an mein Orchestrion anzusetzen. Zwey geschickte Orgelbauer, Herr Schwan in Stockholm und Hr. Schiörlin in Linköping, den ich auf meine Kosten verschrieben hatte, widerriethen mir es, und fragten: wollen Sie für Ihr Orchestrion einen noch stärkeren Grad Wind haben? Nein, war meine Antwort, aber den Zufluss noch stärker und unmerkbarer. Nun, ich wies dem grofsen Blasbalg einen ganz anderen Würkungskreis an, und beyde erfahrne Meister in der Orgelbaukunst mufsten eingestehen, dafs das Orchestrion dadurch unendlich gewonnen habe.

sage gleicht einer Tavtologie, sie ist aber leider! so neu als wahr. Ein trauriges Vorurtheil hat die Gesichts- und daher unnatürlich grofsen Pfeifen begünstigt. Das Resultat davon ist, dafs es vielen Kirchen an Mitteln fehlt, eine neue Orgel bauen; vielen, die alte repariren zu lassen. Ich schaudere über die prunkvolle Ankündigung und schnode Prahlerey, wenn es heifst, dafs das tiefe *C* 32 Fufs, eine einzige Pfeife zwischen 8 und 9 Zentner wiege, so wie ein anderer, dem diese Orgel-Revoluzion nicht so sehr am Herzen liegt, hohnlächelt, wenn er hört, dafs der Grundton des allgewaltigen Instruments, die Stütze des heiligen Gesangs, mit dem Heidelberger Weinfafs verglichen wird.

Sobald man diese eitle zinnerne *) Façade weglassen wird, und diese alberne Mode ihre

*) Wenn das Vorurtheil von Menschen, die in ihrem Leben kaum ein paar Orgeln und ein paar Kirchen gesehen haben, so weit geht, dafs sie, um diese Parade und um die Gesichtspfeifen zu retten, ängstlich ausrufen: *man mufs ihr Licht leuchten lassen*: so darf ich das Zeugnifs grofser Baumeister, die vom sichtbaren Pfeifen-Chor in ihrem ganzen Plan gehindert worden, anführen. Hätten andere die Meisterstücke Roms und Griechenlands mit mir gesehen, so würden sie vielleicht auch mit mir einstimmen, dafs ein grofser Tempel *Ein* Ganzes vorstellen müsse, und dafs die Aufmerksamkeit des Auges nicht durch Nebensachen, wie die Pfeifen sind, vom Ganzen dürfe abgezogen werden.

Endschaft erreicht, so wird man von selbst nicht mehr nach einer solchen monströsen Parade geizen, sondern sich bescheiden, dafs keine nach optischen oder architektonischen Grundsätzen entworfene Symmetrie den *Ton* angeben dürfe, um *mit* ungeheuren Kosten, und eben *durch* die ungeheuren Kosten den Endzweck zu verfehlen. Wie viele Orgeln giebts, die man, wie die vortreffliche, von Hildebrand, Schüler des berühmten Arp. Schnitzer, in der grofsen Michaeliskirche in Hamburg erbaute Orgel, nie in der Kirche zu hören bekömmt, und deren volle Stärke nur der zu beurtheilen weis, der während des Spiels sich hinterwärts auf der Thurmstiege lagert? Da ich, um tausende von Orgelkonzerten, die ich aufgeführt habe, zu verschweigen, mich 100 mal in den 7 Provinzen von Holland und über 100 mal in Schweden habe hören lassen: so darf ich dreist meine Erfahrungen über diesen Punkt anführen, nämlich, dafs ich fast nie von einer Pfeife, die über 12 oder gar 16 Rheinländische Schuh *) in der Höhe hatte, einen entschiedenen wahren Ton, vielmehr ein gewisses Sumsen oder Brummen (*Bourdonnement*, wovon der *Bourdon*, der Brummregister, den Namen

*) Ich nehme Rheinländische Schuh zum Maafsstab, statt des Chortons, worin zwar kein Musikchor stimmt, den aber die Orgelbauer oft wählen, um Pfeifen, die nur 10 Fufs hoch sind, für 12 Fufs anzuschreiben.

führt) vernommen habe; weil, wie ich schon erwähnte, der Zylinder nie vom Winde, der unten eindringt, und oben in voller Masse wieder ausströmt, gehörig in Schwingung kann gebracht werden.

So sehr, ich auch durch meine Offenheit anstofse, da jede Wahrheit dem Betroffenen mifsfällt: so mufs ich hier doch diese Erfahrung öffentlich bekannt machen, dafs ich noch sehr wenige Orgeln in Europa angetroffen habe, die nicht windstöfsig sind, selbst die weltberühmte Orgel in Harlem in Holland nicht ausgenommen; denn ich durfte nicht wagen, einen vorzüglichen orgelmäfsigen Vortrag mit ganzem Werk, wo die Harmonie im Diskant anhält, und das 32 füfsige Pedal einen laufenden *Basso continuo* vorstellt, auszuführen, ohne dafs sie anfing nach Wind zu schnappen, und ein, dem Ohr unerträgliches Zittern und Tremuliren entstand.

Man hat sich also mehr um die Pfeifen als um den Wind bekümmert, und man hat geglaubt, dafs keine Tiefe und Gravität ohne Zuziehung solcher ungeheueren Körper erzwungen werden könne.

2) Sobald man weifs, dafs jeder klingende Körper, wie alle Physiker und Mathematiker *) schon bewiesen haben, seine gewissen Schwingungen hat, die den Ton bestimmen: so mufs uns mehr an der

*) Besonders Euler in den Briefen an eine deutsche Prinzessin.

Erzeugung der Schwingungen liegen, als an ungeheuren Gesichtspfeifen, die das Auge täuschen.

Vor mehr als 40 Jahren gab der berühmte Tartini, der im Jahr 1768 in Padua starb, eine kleine seltsame Brochüre heraus, betitelt: *del terzo suono nella natura*, *vom dritten Klang in der Natur*, worin er seine Bemerkung bekannt machte, dafs, sobald zwey richtig eingestimmte Theilungszahlen in der harmonischen Progression, zwey *partes aliquotae* oder Aliquottheile z. B. $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, $\frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, $\frac{1}{6}\ \frac{1}{7}$ *) von zwey reinen Hoboen ertönen, oder auf der Violin zusammen gegriffen werden, (z. B. das leere *g*, das *e* auf der *d*-Saite) die Natur einen dritten Klang in der Natur beygesellt, (z. B. das Violonzell-*C*) der zu den zwey klingenden Theilen das Ganze wird. Diese Erfahrung gründet sich auf folgenden Beweis.

Wenn man das Violonzell-*C* auf dem Tonmafs in drey Theile theilt: so entspringt *g*; wenn man es in fünf Theile theilt: so entspringt *e*. Das *C* ist das Ganze zu seinem Drittel *g*, zu seinem Fünftel *e*. So wie zum Ganzen sein Drittel und Fünftel ungerufen mitklingen: so ertönt auch alsdann das Ganze, wenn wir nur sein Drittel und Fünftel hören lassen. Nun nach der Orgelbauer Sprache. Das Violonzell-*C* giebt einen Ton an, der mit keiner andern offenen Pfeife,

*) Bey $\frac{1}{2}$. der Hälfte, die mit dem Ganzen zu sehr identificirt, findet dieses Resultat nicht statt.

als einer Pfeife, die eine Höhe von 8 Rheinländischen Schuhen hat, erreicht werden kann, und man sagt deswegen: das Violonzell-*C* hat 8 Fuſs Ton; das leere *g* der Violin $2\frac{2}{3}$ und das gegriffene *e* $1\frac{1}{5}$ Fuſs Ton; nun: $3 \times 2\frac{2}{3} = 8$, $5 \times 1\frac{1}{5} = 8$; folglich, sobald $\frac{2}{3}$ ein Drittel von 8, $1\frac{1}{5}$ ein Fünftel von 8 ertönen, wird der Natur der Grundton entlockt, der das Ganze zu beyden Aliquottheilen ist. Da eine Orgelpfeife aus einem *contiguum* besteht, daſs von zwey Materien, Zinn und Bley zusammengeflossen und coagulirt ist: so ist der Ton bestimmter *), anhaltender, und man braucht deswegen nicht zwey Aliquottheile, sondern die Tera sowohl (das Fünftel vom Ganzen) als die Quint (vorzüglich aber die Quint) das Drittel vom Ganzen, kann uns den dritten Klang schon gewähren. Man versuche zum 8 füſsigen *C* seine nahgelegene Quint *G* $5\frac{1}{3}$ zu greifen, und man wird deutlich das Contra *C* 16 Fuſs, wovon *G* das Drittel ist, $(3 \times 5\frac{1}{3} = 16)$ mit zu hören bekommen.

Ich muſs hier noch einen Versuch anführen,

*) Es giebt nur *einen soliden* Untersatz für die Musik — den 16 füſsigen Orgelregister, z. B. Principal von Eichenholz. Bey den 16 füſsigen Kontrabässen entdeckt ein feines Ohr immer die hervorstechende Quint, gleichsam den Register Quinta-tönend. Das beweist, wie sehr eine aus 60 vielleicht 80 Därmen zusammengewürkte Saite dem *contiguum* in der Soliditat nachstehe.

den ich zur Bekräftigung des bisher Gesagten aufstellen darf. Ich bat den berühmten königl. Schwedischen Konzertmeister Hrn. Müller in Stockholm, mir auf der Violine *f* auf der *e* Saite anzugeben. Da er äufserst rein *d* auf der *a* Saite intonirte: so hörten wir beyde ganz deutlich den Grundton und Hauptklang *B* in der Luft; ich rückte ihm den Finger, kaum vernehmbar, zurück, so dafs das *f* etwas tiefer und dieses neue Verhältnifs enger und kleiner ward. Nun das vorige war: $\begin{cases} f & \frac{1}{6} \\ d & \frac{1}{5} \end{cases}$ zu *B*; das neue nächst daran gränzende ward: $\begin{cases} f & \frac{1}{7} \\ d & \frac{1}{6} \end{cases}$; ist aber *d* das Sechstel; *d* das Drittel; so ist *g* die Hälfte und G das Ganze: und sieh, wir bemerkten auch diesen Ton deutlich in der Luft, der sich zu seinen Aliquottheilen gesellte. Ich nannte vorher Tartini's Entdeckung eine seltsame Brochüre, gewifs nicht, um die wichtige Wahrheit, die sie enthält, zu verkennen oder gar abzuwürdigen, sondern nur wegen dem so geschwind verflogenen Andenken, weil die Aufnahme, die sie erhielt, und der Eindruck, den sie machte, so prekär war, und ich schätze mich glücklich, diese Wahrheit aus der Nacht der Vergessenheit hervorgesucht, und zur Stütze von meiner Oekonomie bey dem Sim-

plifikationssystem für den Orgelbau gewählt zu haben. Um für dieses Phänomen einen Grundsatz aufzustellen, gehe ich von den Schwingungen aus.

Keine Pfeife, keine Saite klingt an und für sich selbst; die konstituirenden Theile sind die Schwingungen, und die Schwingungen sind der Mafsstab, nach welchem die Luft in Erzitterung gebracht wird. Dem zu Folge nenne ich nicht mehr eine Orgel 16 oder 32 füfsig, weil ihr Principal *C* 16 oder 32 Rheinländische Schuh in der Höhe hat, sondern, weil sie dem Ohre eine *Trias harmonica*, einen harmonischen Dreyklang 16 oder 32 Fufston vernehmen läfst, d. i. weil die zu einem 16 oder 32 füssigen Ton geeigneten Schwingungen, die konstituirenden Theile des Ganzen, ertönen.

Soll eine Pfeife von 32 Rheinländischen Schuhen einen bestimmten 32 füfsigen Ton angeben, so mufs dieser Dreyklang durch das doppelte *Contra* $\underline{\underline{C}}$ als Ganzes, durch das *Contra* $\underline{G}$ als Quint, und durch das grofse *E* als Terz vorgestellt werden. Die drey gleichen Schwingungen, die die Quint oder das Drittel *) ausmachen, ver-

*) Dafs die Fünfte das Drittel, die Dritte das Fünftel vorstellt, darf niemanden irre führen. Wenn wir sagen: die Dritte, die Fünfte (Stimme vom Bafs): so ist es eine arithmetische Stufenfolge; aber das Drittel, das Fünftel behauptet unwandelbar seinen Anspruch auf das Ganze theilbare, und gründet sich

halten sich wie $10\frac{2}{3}$ zur Zahl 32; die fünf gleichen Schwingungen, die die Terz oder das Fünftel ausmachen, wie $6\frac{2}{5}$ zur Zahl 32. Mein Verfahren hierbey besteht darin, dafs ich die konstituirenden Theile des Ganzen zu wirklichen Pfeifen erhebe, dafs ich zwey Register einführe, einen, der zum 16 fufsigen Pincipal C *) die nächste

---

auf die harmonische Fortschreitung, wo jeder Theil sein Ganzes, so zu sagen, auf der Stirn geschrieben hat; weil jedesmal, sobald der Zähler mit dem Nenner vervielfältigt wird, das Ganze wieder resultirt. Da die arithmetische Fortschreitung für das Harmoniesystem unzulänglich ist: so mufste ich auch den Canon des Pythagoras, das Monochord verwerfen.

Harmonisch.	1 oder das Ganze,	$\frac{2}{3}$,	$\frac{1}{2}$
	3	$10\frac{2}{3}$	$6\frac{2}{5}$
	C	G	E
	16	$5\frac{1}{3}$	$3\frac{1}{5}$
	C	G	e
	8	$2\frac{2}{3}$	$1\frac{1}{5}$
	C	g	e
Arithmetisch.	1	2 3	4 5
		d	f
	c	e	g
	Die erste Stimme.	Die Dritte.	Die Fünfte.

*) Um Platz, Zinn und vorzüglich Wind zu sparen, lafs ich ihn von gutem Holz verfertigen und klöpfen; weil alsdann der Wind oben (vielleicht bey der Höhe

Quint *G* $10\frac{2}{3}$ Fuſs; den anderen, der zum achtfüſsigen *C* die nächste Terz *E* $6\frac{4}{7}$ *) angiebt, d. i, daſs ich beyde Schwingungen perſonifizire und durch diese personifizirte Schwingungen ($3 \times 10\frac{2}{3} = 32$, $5 \times 6\frac{2}{5} = 32$) den zwey und dreyſsigfüſsigen Untersatz zu erscheinen beschwöre, der mir auch nie den Dienst versagt hat, sich persönlich einzustellen, und dem Ohr viel vernehmlicher ward, als die gewöhnlichen tiefbrummenden und kostbaren Pfeifen, wie folgende akustische Erfahrung lehrt.

Auf der Domorgel in Schleſswig habe ich den einheimischen und fremden Organisten, die zu meinem Orgelkonzert hingereiset waren, wechſelsweis den wirklichen 32 füſsigen Baſs, dann den 16 füſsigen mit der Fünfte $10\frac{2}{3}$ Fuſs (der personi-

---

von 8 oder 9 Schuh) Widerstand findet, dadurch mehr Stärke gewinnt, und bey weit geringerer Masse mehr würkt.

*) Da diese Terz zu sehr hervorragen und nicht so untrennbar sich am Grundton anschliesen durfte: so habe ich sie, wie die Beschreibung der St. Marien-Orgel in Berlin aussagt, erst bey der zweyten Octav-Abtheilung als *e* $3\frac{1}{7}$ zu *c* anfangen lassen, und diese Einrichtung begünstigt einen stufenmäſsigen Zuwachs der *Trias harmonica* 32 Fuſs; denn beym Tasten *C* erscheint das Drittel $10\frac{2}{3}$; bey *c* das Fünftel $3\frac{1}{7}$; beym *c* der Untersatz *C* 8 Fuſs. In der St. Sulpitius-Orgel in Paris ist ein gedeckter Untersatz 32 Fuſs im Hauptmanual (keine *Trias harmonica* 32 Fuſs) dieser fängt aber erst beym kleinen *c* mit 16 Fuſs an.

fizirten Schwingung des 32 füfsigen Grundtons) hören lassen *) und alle diese geübten Musikkenner, die von meiner Registermischung weitentfernt horchten, mufsten lezterm Versuche mit mejnem künstlichen 32 füfsigen Ton den Vorzug der Stärke und Deutlichkeit einräumen.

Diese akustische Probe habe ich bereits durch den Druck bekannt gemacht, und meine in Berlin herausgekommene Schrift über die Umschaffung der St. Marien-Orgel bezieht sich auf den nämlichen Beweis. Man ist auch bereits von meiner Entdeckung überzeugt, dafs man mit zwey gedeckten Holzpfeifen, deren eine $5\frac{1}{3}$, die andere $3\frac{1}{3}$ Rheinländische Schuh hoch ist, einen weit bestimmtern Grundton erhalten könne, als mit einer Pfeife von feinem englischen Zinn, die zwischen 8 und 9 Zentner wiegt. Es ist sogar möglich, mit drey Pfeifen, deren die gröfste nur 4 Rheinländische Schuh hat; einen 16 füfsigen Ton zu erzwingen.

Die Vierte ist die Umwendung der Fünfte; sie entspringt vor der wirklichen und ungraden Zahl der Fünfte auf dem Monochord; weil ich eher 4 zu drey erhalte, als 5 zu 4. (Auch dies ist eine Ursache mit, warum ich mein 8 saitiges Tonmafs statt dem Monochord bey meinen mathematischen Vorlesungen oder Kursen über die Ton-

*) Das nämliche that ich auf der grofsen St. Iohannis-Orgel in Magdeburg und an mehreren Orten mit demselbigen Erfolg.

wissenschaft eingeführt habe). Wenn ich *f* und *c* auf der Orgel angebe: so verschmilzt das *c* im *f* und man hört *f*; gebe ich aber *g* und *c* an: so verschmilzt das *g* im *c* und man hört *c*; weil die Vierte kein wesentliches Intervall ist. Ziehe ich nun Gedakt $5\frac{1}{3}$ Fuſs Ton, wo die erste Pfeife $2\frac{2}{3}$ Schuh hat, und Gedakt $3\frac{1}{3}$ Fuſs Ton, wo die erste Pfeife $1\frac{1}{3}$ Schuh hat, mit Octav 4 Fuſs an: so appellirt *G* $5\frac{1}{3}$ Fuſs auf sein Ganzes, und dieses ist *C* 16 Fuſs: $3 \times 5\frac{1}{3} = 16$. *)

Hiervon habe ich nicht nur öffentliche Proben abgelegt, sondern auch in den zwey höheren Abtheilungen, wo die Quart nicht mehr vorsticht, weil die Verhältnisse in der Höhe sich pyramidalisch zuspitzen, ganze Stücke mit einem *Gedakt* oder *Nassat* $2\frac{2}{3}$ Fuſs, *g* zum *c* und mit einer *Superoctav* 2 Fuſs *c* zum *C* **) gespielt, ohne daſs Je-

*) Zu allen Beytönen der harmonischen Relazionen, d. i. zu Terz- und Quint-Registern schlage ich in den tiefen Octav-Abtheilungen gedeckte Pfeifen vor; weil offene Pfeifen ihre eigene Schwingungen mithören lassen, die den harmonischen Dreyklang verwirren, die gedeckten Pfeifen hingegen, deren Ton stumpf ist, deren Schwingungen dem Ohre weniger vernehmlich sind, sich enger an den Grundton anschlieſsen, mit ihm leichter identifizirt werden. Ein Principal Quint 6 (besser $5\frac{1}{3}$) Fuſs kostet 10 mal so viel als eine hölzerne $2\frac{2}{3}$ Schuh hohe Gedakt Quint. Leztere aber thut mehr Würkung.

**) Um die Register genau zu bestimmen, so gebe ich

mand einen Mifsstand, der sonst im Orchester unerträglich wäre, hätte wahrnehmen können.

Ich habe also schon ohne irgend einen Untersatz gespielt, und wem würde je einfallen, dafs folgendes *Bicinium* *) (eine Art *Galimathias*) dem Ohr behagen könne:

die Verhältnisse an, die sie zum gewöhnlichen Mafsstab, dem 8 fussigen *C*, haben. Es versteht sich aber von selbst, dafs, da ich mit puren Quarten spielte, den Grundregister *C* nicht mit angezogen hatte.

*) Die Töne der Terz-Register sind der Deutlichkeit

Allein man vernahm die Töne von diesen Tasten, die doch gar nicht vorkamen, man vernahm eine gläserne Harmonie und die dem Anscheine nach konfusen (blos Bey-) Töne verschwanden und konzentrirten sich im dritten Klang.

Wie sehr nun durch die künstliche Erzeugung der Grundtone, durch eine so ungewöhnliche Einrichtung bey einer neuen Anlage die Kosten gemindert werden müssen, erhellt daraus, dafs auf Rechnung seiner Preuss. Majestät eine Orgel in *Neu-Ruppin* gebaut wird, die 4 Klaviere und einen majestätischen Bafs erhält, der an Gravität alle Orgeln in Europa übertrift, und doch nicht mehr Pfeifen zählt als 865 und nicht mehr kostet als — 2000 Thaler. Kann man aber die Natur zu einer *Konsonanz* bewegen, kann man ihr einen Grundton entlocken, der der Stammvater der Konsonabilität ist, und ausser dem Instrument liegt: so dürfen wir auch versuchen, uns einer *Resonanz* zu versichern, die im Gebäude der Kirche oder des Saals liegt. Ich will sagen; sind wir so weit gekommen, um einzusehen, *wie* man mit kleinen Pfeifen mehr Tiefe und Gravität erzwingen könne, als bisher mit grofsen Pfeifen nicht möglich war: so fragt sich: *wo* ist in der Kirche oder im Konzert-Saal der Stand-

---

wegen in *Es* und die Töne des Quint-Register in *Fis* geschrieben.

punkt, dafs wenige Stimmen mehr Würkung thun, als bisher mit vielen nicht möglich war?

II.

Ich habe in der Westminster-Abtey in London einen Chor von 900 musizirenden Personen gehört, worunter 500 Sänger und 400 Instrumentisten waren. Die Würkung war grofs. Allein, ich habe bey dieser ungeheuren Anzahl drey Bemerkungen gemacht: 1) dafs die Singstimmen vor den Instrumentisten zu sehr hervorragten. Dieser Fehler lag in dem Bestreben, alle Musiker zu benutzen, die nur einigermafsen fähig waren, und hier war es nicht möglich, eine proporzionirte Besetzung jeder Stimme zu erhalten; deswegen kamen Stellen vor, wo ich die *Violinisten* mit aller Anstrengung arbeiten *sah*, aber keine *Violine hörte*; 2) dafs man keine andere Musik als nur Händels Komposition, die so simpel gesezt, und seit 50 Jahren in England so allgemein bekannt ist, dafs sie jeder Musiker beynah' auswendig weifs, mit so vielen Personen aufführen könne; 3) dafs unsere erst nach Händels Zeiten eingeführten Feinheiten, z. B. jene nur durch weise Kombinazion von Blasinstrumenten erreichbare Haltung *), das Helldunkle (*chiaro oscuro*) u. s. w. gewifs nie von einer so grofsen Menge von Musikern hervorzubringen sey, da

*) Die Mahler sagen selbst: Harmonie der Farben.

schon einige Touren *) zu 2 oder 3 Instrumenten, wo man zwey Hoboisten *Oboe primo solo*, zwey Hoboisten *Oboe secondo solo*, zwey Fagottisten *Fagotto solo* blasen liefs, für ein feines Ohr das unerträglichste Schwirren verursachten. Würde man aber nach akustischen Regeln einen Konzertsal bauen, wo keine Façade von Menschen d. i. keine Gesichts-Musiker, wie die Gesichts-Pfeifen in der Orgel, sich dem Auge **) darstellten: so könnte das Innere des Orchesterstandes mehr abgerundet, desto tüchtigere Sänger und Instrumentisten könnten ausgewählt, die meist nüanzirten Feinheiten hervorgebracht, und diese ganze Würkung mit weniger als 100, vielleicht nur mit 60 Personen erzielt werden. Diesen Saal bin ich im Stand und bereit anzugeben.

Im Allgemeinen wird bey jeder Kirche der Musikchor, der Symmetrie wegen, über dem Eingang angelegt. Da ich keine Gesichtspfeifen zulasse, alles Komplizirte aus der Orgel verbanne: so leidet die Symmetrie nicht mehr, sobald man Dekorazionen anbringt, die auf beyden Seiten der Kirche, wenn auch die Orgel seitwärts gesezt würde, nämlich da, wo sie steht, und dort, wo sie nicht steht, Platz finden dürften.

Ueberhaupt lehrt uns die Akustik, dafs Hallen, wo der Ton keinen Widerstand findet, son-

*) *Soli* darf ich sie nicht nennen.

**) Je weniger man die Mechanik einer grofsen Maschine einsieht, desto täuschender ist die Würkung.

dern behend fortzittert, zur Fortpflanzung vorzüglich geeignet seyen. Der Sammelplatz aber für alle Schwingungen, die vom Musikchor auslaufen, das Centrum, wo die Hallen sich in gerundetem Verhältnifs zuspitzen, das, was in der Optik der Brennpunkt ist, ist in der Akustik die Kuppel. Ununterbrochen zittert der Ton vom Orte der Entstehung bis zur Kuppel fort; sie zieht ihn gierig in sich, vereint prellt das in der Kuppel vereinigte Ganze in die Kirche zurück, und die durch die äufseren Mauern konzentrirte Luftmasse geräth in Erzitterung, was man Resonanz nennt. Ist die Kuppel nah am Orgelchor angebracht: so erhält sie den Klang in seiner vollen Stärke und theilt ihn sogleich der ganzen Kirche deutlich mit; ist aber der Musikchor weit davon entfernt: so verliert sich schon der Klang, eh' er noch zur Kuppel gelangen kann, und die Würkung ist nicht allein schwach, sondern auch verworren. Da ich ehemals beym Kurfürsten Karl Theodor von Pfalzbayern zwey Stellen, als geistlicher Rath und als Hofkapellmeister bekleidete, hatte ich Gelegenheit, sowohl unten am Altar als oben auf dem Musikchor akustische Versuche zu machen. In der prächtigen Mannheimer Jesuitenkirche, die der Hof an gewissen Festtagen besuchte, war der Eingang der Kirche, worüber die Orgel stand, sehr weit von der Kuppel entfernt. Die grofse Mannheimer Kapelle machte nicht die geringste Würkung; denn der Ton war schwach und die Harmonie

konfus. Diejenigen Stellen in der Musik, die man *piano* vortrug, waren am Hochaltar so wenig horbar, dafs einmal beym Verse *Te ergo quaesumus* im *Te Deum* meine Kollegen in der Meynung, die Musik wäre vorbey, schon die Kollekte zu singen anfingen, aber glücklicher Weise durch ein einfallendes *rinforzando* gewarnt, aufhörten und den Schlufs abwarteten.

Da mich hernach die Reihe traf, am Fronleichnamsfest die Musik dort aufzuführen, begnügte ich mich mit dem vierten Theil der Mannheimer Kapelle: ich wies den wenigen Sängern und Instrumentisten den Platz in einem engen Korridor unter der Kuppel an, und die Würkung war hier stärker, als vorher *über dem Eingang* mit gesammtem Chor.

Zu viele Hallen schaden der Resonanz eben so, als zu viele Ecken. Im lezten Fall hört die Fortpflanzung wegen des grofsen Widerstandes, wenn jede Schwingung anstöfst, ganz auf; im ersten wird die Fortpflanzung durch den zu sehr vervielfältigten *focus*, der zu viele winzige und abgesonderte Schwingungskreise bildet, aufserordentlich vertheilt und verstümmelt, d. i. die Harmonie wird durch die häufigen sich wiederholenden aber widersprechenden Echos *) konfus.

---

*) Im Jahr 1769 führte ich in einer sehr grofsen Kirche in Würzburg eine Musik zu 3 Chören auf, wo die zweyte Orgel mit vier Singstimmen und zwey Trompeten und zwey Bratschen selbst oben in der Kuppel

Ich kenne eine Kirche in einer Benediktiner Abtey in Franken, wo man, um Mifsklänge zu verhüten, schlechterdings kein *allegro*-Zeitmaafs nehmen darf; wo aber zwey Violinen mehr Würkung thun, als sonst zwölf. Auch bey der kursächsischen Hofkirche in Dresden ist es der Fall, dafs eine feine und durchgearbeitete Musik, wenn nicht tausende von Zuhörern sich einfinden, undeutlich wird. So urtheilten einige Musikfreunde (aber Nichtakustiker) von meiner Komposition nach der bey leerer Kirche gemachten Probe, und verwunderten sich nicht wenig über die gegenseitige Würkung, da bey der Anwesenheit von 4000 Zuhörern die verwornen Echos ausblieben, allein ich betheuerte ihnen, ich hätte meine Musik nicht für *leere* Kirchen komponirt.

Der Musikchor darf nicht zu niedrig, auch nicht zu hoch angebracht werden. Steht der Chor zu niedrig und zu wenig von den Zuhörern ent-

---

wechselseitig mehrere Sätze wiederholten. Bey der Probe am Tage wurden sowohl die Eintritte des Echo als des grofsen Musikchors verfehlt. Aber am Abend der Aufführung spielte ich die erste Orgel und überliefs einem Taktgeber die Zeichen zum Eintritt. Genau befolgten die 4 Instrumentisten den Takt, der durch das nah stehende Licht beym Pult des Taktgebers von ihnen eher als der Schall vernommen ward. Allein sie spielten ganz gegen ihr Taktgefühl; weil von den 2 Chören der Ton immer weit später zu ihnen drang, als sie die Taktbewegung zu Gesicht bekamen.

fernt: so ist die Würkung zu grell, stark und unangenehm. Steht der Chor zu hoch: so ist der Ton zwar fein, aber zu schwach. Die meisten Orgeln stehen zu hoch und haben nicht genug Spielraum; denn kein Waldhornist *) wird je die Waldhornstürze an die Mauer halten, wenn man den vollen Ton hören soll, und doch sind die Pfeifen meistens unter das Dach so kümmerlich hingedrängt, dafs sie ohnmöglich zur Sprache kommen oder gehört werden können.

In Rücksicht auf die Brüstung (das äufsere Hervorragen des Chors) darf er weder konvex noch konkav seyn: nicht konvex, weil er die Reihung der Musiker hindert; nicht konkav, weil die Stimmen sich wechselsweise an den Mauern verschlagen: folglich ist die gerade Form (wenn man wegen der schönen Aussicht vielleicht etwas weniges Konvexes mit haben will) die zuträglichste.

Eigentlich sollte der Fufsboden von Marmor oder Stein seyn, um den Ton zurückzuprellen. Geschieht es aber, dafs man, um Kosten zu spa-

*) Es wäre zu wünschen, dafs die Gewohnheit, die Waldhornstürze nicht unter dem Arm zu verbergen und hinterwärts zu leiten, sondern in die Höhe zu halten, wie es beym Mannheimer und Stockholmer Orchester eingeführt war, allgemeiner würde, nur den Fall ausgenommen, wo leiterfremde Töne vorkommen, die nach der Waldhornisten Sprache, durchs *Stopfen* erzeugt werden.

ren oder der Kälte wegen, einen breternen Fufsboden anlegt: so kann gar leicht, wenn die Ruhebalken der Breter zu weit von einander stehen, aus dem Fufsboden ein Resonanzboden *)

---

*) Bey allen Bogeninstrumenten hat man einen oberen Boden von weichem Holz und einen untern von hartem Holz angebracht; der obere ist dazu geeignet, den Ton an sich zu ziehen, die Halle, ihn auszubilden d. i. die Schwingungen zu nähren, der untere, um ihn mit Wucher zurückzugeben. Die Resonanz wird also vorzüglich durch die willige Aufnahme des oberen Bodens bewerkstelligt. Dies ist die Theorie des Baues der Geige. Hierauf hat folgender lateinischer Vers seine Anspielung: *Balat ovis* (Schafsdärme) *resonatque nemus* (die hölzerne Halle, wo der Ton wie im Wald wiederhallt) *titubante cavallo* (der mit Pferdehaaren bezogene Bogen). Die Pauke ist ein mit Pergamentfell überzogener kupferner Kessel. Das Fell, das auf allen Seiten mit Schrauben fest und gleichmäfsig angespannt wird, ersezt die Violinsaite, und erzittert. Die hallenförmige Peripherie des Kessels thut die Würkung, wie bey der Violine die auf beyden äufsern Seiten angebrachte Einfassung, die die Geigenmacher Sarge nennen. Ein fein wie Papier geschlagener kupferner Trichter, der in der Halle grade unter dem Mittelpunkt des Fells angebracht wird, vertritt die Stelle des Resonanzbodens und der Ton fährt bey der untern Öffnung des Trichters heraus. Deswegen mufs eine Pauke hoch auf dem Paukengestell und auf einen Fufsboden von Marmor oder Stein gesezt werden; auf einem hölzernen Fufsboden thut sie weit weniger Würkung. Die

werden, der den Ton einschluckt und die Würkung schwächt. Folglich müssen unter den Bretern Balken an Balken an einander gereiht werden, um die der Musik so nöthige Reperkussion des Schalls zu gewähren.

Wenn es uns gelungen ist, die harmonische Bereitwilligkeit der Natur auszuforschen und ihr einen Grundton, den Urstoff jeder *Konsonanz* zu entlocken, so dafs wir uns ihrer Unterstützung versichern und das mathematische Recht anmafsen dürfen, auf ihren Beystand eine akustische Anweisung zu stellen: so bleibt noch eine dreistere Frage über, ob wir nicht vielleicht auch über ihre *Resonanz*, nämlich über ihre Art, unsere Schwingungen aufzunehmen, sie auszubilden und zu nähren, und endlich in voller gesamter Kraft wieder zu geben, uns ein diktatorisches Verfahren erlauben dürfen: das heifst, ob diese beyde Data zur Akusik, die ich hier liefere, uns nicht berechtigen, zu gebiethen: *diesen Dreyklang will ich hören; dieser Wiederhall soll ertönen?*

Stimmung der Pauke wird dadurch bewerkstelligt, dafs man die äufseren Schrauben gleichmäfsig anziehe. So lange nicht alle Töne, die man den äufsern Enden des Fells nah an den Schrauben mit dem Finger entlokt, mit einander rein im Einklang stimmen, so klingt das innere Centrum, der akustische Brennpunkt, den der Pauker mit dem Schlegel berührt, falsch.

Eine so hart scheinende Forderung, hoffe ich, soll von zwey folgenden Versuchen, einem, den ich schon angestellt habe, dem andern, der nächstens erfolgen wird, und den bisherigen Grundsätzen entsprechen mufs, ihre Sankzion erhalten.

Da mein Orchestrion von Amsterdam nach Stockholm gekommen war, richtete ich einen Saal und ein Nebenzimmer ein, um es hören zu lassen. Da der Saal nicht hoch genug war, um mir einen gehörigen Spielraum zu gewähren: so liefs ich es in einem Nebenzimmer aufsetzen, und in der Mauer eine Höhlung anbringen, wodurch der Ton in den Saal geleitet werden könnte.

Das Orchestrion bekam innerhalb des Zimmers eine bewegliche Wand, die ich vermittelst eines dazu geeigneten Fufstritts, der unter den Manualen in der Ausschweifung vor dem unteren Wellenbrett rechts hinein, aber über den Pedalen lag, ganz, halb öffnen und schliefsen konnte. Diese (so zu sagen) spanische Wand gewährte mir einen sanften allmäligen Stufengang, der vom *pianissimo* durch das *crescendo* zum *forte fortissimo* überging, und durch das *diminuendo* wieder zurückwich.

Um nicht nur allein die Modifikazion des Tons *schwächer* und stärker, sondern auch *dunkler* und heller zu haben, liefs ich diese Wand innerwärts mit einer wollenen Bettdecke überziehen, die eine Dämpfung wie bey dem Fortepiano vorstellte, den Ton einsaugte, wodurch bey ihrem Aufgehen die Qualität des Tones allmälig an

Schärfe gewinnen mufste. Allein ich wollte die Bewegung der Wand dem Auge des Zuhörers entziehen, und was noch weit schwerer war, den Ton erst in die Höhe leiten, ehe er zum Ohre des musikliebenden Publikums dringen konnte, und es ward eine kupferne Maschine in der Form einer halben Pauke, aber von kolossalischer Gröfse *) verfertigt, die ich von vorne an der Höhlung, durch welche der Ton in den Saal geleitet werden mufste, anbringen liefs.

Diese Maschine, die ich eine kupferne Wanne **) nannte, war zum Sammelplatz der ganzen Harmonie, zum akustischen *focus* bestimmt.

---

*) Sie wog über 50 Pfund vom feinsten Kupfer, das ich aus dem Schwedischen Bergwerke Fahlun kommen liefs.

**) Hier mufs ich meinen Lesern einen Aufschlufs über die räthselhaften Ankündigungen geben, die in Deutschland erschienen sind. Eh' ich mein erstes Konzert auf dem Orchestrion aufführte, gab ich in Schwedischer Sprache eine kleine Beschreibung heraus, um das Stockholmer Publikum mit meiner akustischen Einrichtung näher bekannt zu machen, und nannte die kupferne Wanne: *kuppan utaf koppar*. Das Wort *kuppan* verwechselte ein Uebersetzer mit *kulan* d. i. Kugel, und hierdurch wurde soviel Mifsverstand verbreitet, dafs einige entfernte Musikliebhaber sich keine andere Vorstellung, als folgende komische davon machen konnten: mein Orchestrion stunde im Nebenzimmer, ich aber sasse im äufsern Saale — und zwar in einer Kugel, u. s. w.

Sobald dieser kupferne Resonanzboden von den eingesogenen inneren Schwingungen der Orgel in Erzitterung gerieth: so machte diese harmonische Masse einen Bogensprung, schwang sich in die Höhe, und prellte bey der entgegenstehenden Mauer hinten am Konzertsaale wieder an.

Die Würkung aber dieses akustischen Versuchs wurde noch dadurch erhöht, dafs man vorne eine prächtige Dekorazion zu sehen bekam, die die ganze Einrichtung dem Auge verhüllte. Sie bestand in einem Hintergrund von rosenrothen Silberstof, der mit Guirlanden, mit Festons von Blumen nach der besten Zeichnung gezieret worden.

Nun wird der Leser begierig seyn zu erfahren, auf welche Art man eine so ungeheuere Maschine befestigen konnte; denn wollte man sie annageln: so hörte alle Resonanz auf, aber sie zu befestigen, und doch die Erzittrung beyzuhalten, dies war ein Unternehmen von der äufsersten Schwierigkeit.

Ich ging folgendermafsen zu Werk. In die Höhlung ward ein hölzerner Zirkel eingemauert, auf das Holz wurden so viele Pergamentstücke mit Löchern aufgenagelt, als die äufsere kupferne Wanne Löcher hatte. Um die pergamentenen Oeffnungen an die Oeffnungen der Wanne fest zu heften, liefs ich seidene Schnüre, die elektrisch sind, wirken, und auf diese Art war die Wanne einigermafsen befestigt. Allein, da sie als akustischer Resonanzboden die

Schwingungen nähren und verbreiten, und ihre eigene dazu unentbehrliche Erzitterung beybehalten sollte, doch beym Ausreissen eines einzigen Pergamentstücks immer noch drohte, einzustürzen und herabzufallen: so liefs ich die besten englischen Stahlfedern aufserhalb der Wanne, vom Silberstoff gedeckt, anbringen und dadurch gewann ich erst den Vortheil, dafs die Schwingungen des inneren Orchestrions und die Erzitterung des äufseren kupfernen Resonanzbodens beynah mit einander identifizirt wurden.

Dieser Versuch hat also seinem Endzweck schon entsprochen; nun folgt die Beschreibung eines anderen Versuchs, der in der Neu-Ruppiner Orgel 7 Meilen von Berlin erst vorgenommen werden soll, aber, gestüzt auf obige Grundsätze, das vorgesteckte Ziel gewifs nicht verfehlen wird.

In die Kirche, die auf Rechnung Sr. K. M. von Preussen in Neu-Ruppin erbaut wird, soll nichts Kleinliches kommen. Sie erhält eine *Dekorazion*, und diese stellt *Ein* Ganzes vor.

Der Altar, wo der Prediger die Kommunion austheilt, das Altargemählde, ein Kapital, zwischen dem Altargemählde und dem Kapital, statt gewöhnlicher Kanzel, eine Balustrade, wovon der Vortrag gehalten wird, zwey prächtige Säulen, worauf das Kapital ruht, über dem Kapital 6 Schuh eingerückt, eine einzige Reihe vergoldeter Pfeifen, die in einem leichten Bande gehalten werden — dies ist Alles, was das Auge

zu sehen bekömmt und gleich auffafst. Hinter dieser Dekorazion (vergoldeter Pfeifen) werden alle klingenden Pfeifen in einem Kasten von kubischer Figur zu 18 Rheinländischen Schuhen eingesperrt. Die Pfeifen kommen in derselben Ordnung zu stehen, wie die Tasten auf dem Klaviere liegen; Winkelhaken, Kondukten u. s. w. alles, was komplizirt war, findet hier nicht Statt.

Der Organist sizt seitwärts, hat alle Bafspfeifen zur linken Hand, die nächsten hinter der Dekorazions-Wand, die vordersten nach der Kirche zu gekehrt. Sowohl die äufsere Dekorazion als der vordere Theil, oder, wenn ich so sagen darf, die vordere Mauer des Kastens hindert, dafs die Bafspfeifen nicht unmittelbar ihren Ton in die Kirche schicken und den Diskant überstimmen können. Der Kasten erhält zwey Dächer, ein unbewegliches für die Bafspfeifen und für die Diskantpfeifen ein bewegliches, das der Organist vermittelst eines Fufstritts öffnen und schliefsen kann. Auf der rechten Seite des Organisten wird eine Halle angelegt, worunter die Diskantpfeifen stehen. Diese Halle ist der Sammelplatz der vereinten Harmonie, der akustische *focus*. Weit hinein und tief unter der Halle läuft das bewegliche Dach in Falzen, um leicht bewegt und vermittelst eines anziehenden Gewichts hin und her d. i. über die Oeffnung und von der Oeffnung weggeschoben werden zu können. Dieses Dach ist mit dem dichtesten Fries unterwärts gefüttert und saugt, wenn es über den Pfeifen ruht, den

Ton ein. Hierdurch wird die doppelte Modifikazion erzielt, dafs der Ton bald schwach und dabey dunkel, dann stark und dabey hell werde.

Wenn der Ton gesammelt ist, um ihn in die obere, mittlere und innere Halle der Kirche, die zwar keine Kuppel, sondern eine noch mehr in das Kirchendach hinauf und hineingeschweifte Halle ist, zu leiten, wird dem Organisten zur rechten Hand an der bey der Orgelhalle oben hervorragenden Kirchenmauer kein scharfes Eck *) geduldet, sondern eine muschelförmige

*) Eine Dame in Italien, die die Musik aufserordentlich liebte, und täglich die Oper besuchte, aufserte dem Theater-Entrepreneur, da ihr Pallast unmittelbar an's Schauspielhaus anstiefs, den Wunsch, eine Thür durchbrechen zu dürfen, der ihr sogleich gewährt ward. Allein, kurz darauf macht man die Probe von einer neuen Oper, und — es klingt nicht mehr. Der Kapellmeister kann nicht begreifen, wie wenig Würkung seine Musik beym leeren Hause thut. Der Anführer mit der Violin kann nicht begreifen, dafs das Orchester so wenig auswirft. Man bescheidet sich, die Ursache vom Wetter herzuleiten. Man fährt fort, die Oper zu probiren, und — es klingt durchaus nicht mehr. Endlich tritt der Entrepreneur in's Mittel, macht die Dame mit seinem Mifsgeschick bekannt und der davon resultirenden Nothwendigkeit die Thür zumauern zu müssen, und — es klingt doch nicht mehr. Was ist nun die Ursache? Keine andere, als dafs durch das Durch-

Wölbung von der Orgelhalle zur Kirchenmauer und von der Mauer zur oberen inneren Kirchenhalle (die die Stelle der Kuppel vertritt) leitet den Ton vom ersten zum anderen *Focus*, hiervon prellt er hinunter in die Kirche auf die Gemeinde, und derjenige, der die Orgel am spätesten hört, sie aber nicht Theilweise, sondern ebenfalls in ihrer ganzen Masse in voller Würkung hört, ist — der Organist.

Beschluſs.

Was ich bisher gesagt habe, sind theils eigene Erfahrungen, theils Winke, die die Absicht haben, die musikalische Praktik durch akustische Grundsätze zu sichern; sie sind blos Vorschläge, *wie* und *wo* eine Orgel oder Musikchor nach aku-

---

brechen die Wand ihr *contiguum*, ihre Selbstständigkeit, ihre, wenn ich so sagen darf, Homogeneität der Bestandtheile verlohren hatte und durch das Zumauern nie wieder mehr erhalten konnte. Vorher fand die Fortpflanzung des Tones wegen gleicher Dichte der Mauer, gleicher Hervorragung nicht den mindesten Anstoſs; sanft schlüpften ehemals die Schwingungen über *Ein* Ganzes vom Mauerwerke fort, allein nun ward durch die Ungleichheit der inneren Festigkeit der Wände, die beym sonoren Theaterkörper die äuſseren Geigensärge vorstellen, das Durchzittern der Lufttheilchen in der Behendigkeit gestöhrt, und man durfte nie anders, als daſs man ein neues Mauerwerk auffuhrte, sonst aber nie wieder die vorige Resonanz erzwingen.

stischen Begeln angelegt werden soll. Es fehlt aber auch da noch ein *focus*, ein Brennpunkt, wo die praktischen Bemerkungen mit theoretischen Grundsätzen, wie elektrische Funken zusammenzittern dürften. Es fehlt noch die Vereinigung zwischen mathematischen Berechnungen, physikalischen Versuchen und musikalischen Würkungen d. i. eine allgemeine Theorie der Klanglehre. Nur allein die Harmonie zwischen theoretischen Aufsätzen und praktischen Deutungen, der intuitiven Anwendbarkeit, eines Despotismus über die harmonische Bereitwilligkeit der Natur kann uns das wichtige System für das Hörorgan verschaffen, so dafs man hinführo nicht nur von den Tönen gerührt, sondern auch von der Klanglehre überzeugt werden dürfte, um so mehr, da die Akustik bey weiser *Oekonomie* das oft zwecklose Bestreben der Töne, um zu würken, mit dem glücklichsten Erfolg krönen würde.

Leipzig, den 18ten April 1801.

Abbé Vogler

Biographie

des

großen Tonkünstlers

Abt Georg Joseph Vogler,

bei

Gelegenheit der Inauguration des an seinem Geburtshause vom historischen Vereine von Unterfranken und Aschaffenburg am 5. August gesetzten Denksteines,

verfaßt von

Dr J. Fröhlich,

kgl. Professor an der dahiesigen Universität, Mitglied des historischen Vereines.

Würzburg im August 1845.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck von J. C. Thein.

bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Viel Ehrenwerthes, ja Ausgezeichnetes, beinahe in allen Richtungen des geistigen Lebens, hat die neuere Zeit zu Tage gefördert. Wir mögen das Allgemeine betrachten, oder das Wirken im Einzelnen: überall erblicken wir Denkmale von bedeutendstem Gehalte, von unvergänglichem Werthe für die Fortbildung der Menschheit, in der Geschichte dieser mit verdientem Ruhme erscheinend als ehrende Urkunden einer großen Geisteskultur.

Das Höchste jedoch, was diese denkwürdige Zeit im Bereiche des tieferen geistigen Lebens leistete, das, worin sie alle früheren Perioden überboten hat, war und ist die stammenswerthe Ausbildung der Musik. Stammenswerth dürfen wir sie nennen, wenn wir bedenken, in welchen beengten Formen die, durch den Drang zum Aussprechen des Innenlebens erzeugte Kunst der Töne begann; wie sie noch bei den Hebräern, ja selbst bei dem hochgebildeten Volke der Griechen in so beschränkten Verhältnissen sich bewegte; wie unbeengt nun, wie ausgebreitet und nach allen Richtungen durchgebildet ihr Bereich vor uns liegt; welche überreiche Mittel, des tiefen Geistes und Gemüthes und der schöpferischen Phantasie würdigste Blüthen, sie in jeder Beziehung dem Tonsetzer darbietet, um auszusprechen, was seinem geweihten, schönen Inneren entströmt, sei dieses erschwungen durch die Be-

geisterung in universeller Anschauung, oder entfließe ihm, was das individuelle edle Gemüthsleben beseelt.

Sowie aber in des Universums unermeßlichem Gebiete für die unzählbaren Millionen der herrlichsten Gebilde nur Eine Quelle fließt — die Quelle des Göttlichen, Ewigen, des Unvergänglichen in dem stammenswerthen Wechsel vergänglicher Formen: so ist es auch in der Kunst überhaupt, vorzüglich in der Tonkunst. Und dieß schwebte in hoher Ahnung schon dem grauesten Alterthume vor, wo es dem Gesange (alle wahre Tonkunst ist ja nur Gesang) als entflossen einer überirdischen Quelle, als beglückender Gabe der Muse, den Namen Musik gab; später durch den Namen Muse jede Richtung des dichterischen Schaffens bezeichnend, in welcher das Schöne zur Anschauung kam, verleiblichet wurde.

Diese hohe Ahnung erhob zur klarsten Erkenntniß der tief-eindringende Geist der Weisen, unter den Griechen besonders jener eines Pythagoras und Platon. Sie zeigten nicht nur, wie die Weltordnung des ganzen Universums nach musikalischen Gesetzen sich gestalte und entwickele, sondern auch — was Platon that — wie die Grunderscheinungen im menschlichen Leben überhaupt durch die so verschiedenen Wirkungen des leitenden Eros — des himmlischen, uranischen, oder irdischen, gemeinen, polyhymnischen — sich enthüllen.

War hier schon die Musik auf eine menschlich-würdige, tiefsinnige und großartige Weise erfaßt, so gewann diese ihren höchsten Standpunkt, ihre beglückende unmittelbare Verbindung mit dem Leben durch die Aufnahme in die christliche Kirche. Das Reich der alten, dem Fatum unterworfenen Götter ist nun gestürzt; der strenge, in seiner Alles zernichtenden Macht

große Gott des Hebräers wird zum Vater; ſein eingeborner Sohn verſöhnt durch ſein heiliges Blut die mit Gott entzweite, dadurch unglückliche Menſchheit mit der ewigen Quelle der Gnade: — es erſteht die Religion der Liebe, der höchſten Blüthe des im Wahren und Heiligen fußenden ſchönen Gemüthes. Zu ihrem wahrſten, allſeitigen Ausdruck und Erguß dient die Muſik, die unter den Schweſterkünſten geeigneteſte, um das in Liebe lebende, nach Vereinigung mit der höchſten Liebe, mit Gott ſich ſehnende menſchliche Herz ſo ganz und unmittelbar zu befriedigen. Ihrem innerſten Weſen nach ihr wahres Leben im Heiligen lebend, reiniget und veredelt ſie die Empfindungen; ſie erſchwingt den Menſchen zum Gefühle, zur Anſchauung, zum verahnenden Genuſſe des Göttlichen; ſie vereinet im feierlichen Chorgeſange die Seelen der Brüder; ſie entlaſtet das irdiſche Herz und hebt es im ergreifenden Pſalmenfluge bis zum Throne des Höchſten, des allmächtigen Vaters, einſtimmend dort in den erhabenen Hymnus, welchen Millionen beſeligter Geiſter im nie verhallenden Erguſſe ſingen Ihm, dem Ewigen, dem Allbeglückenden, dem Namenloſen: denn — wie Klopſtock ſo ſchön ſagt — Seine Liebe fühlen jauchzend Alle, die er himmliſch, Alle, die er nach Seinem Bilde ſchuf. —

O glücklich ihr Prieſter dieſer himmliſchen Kunſt, die ihr das hohe, das Gotteslied an der heiligen Stätte würdig aus der beſeelten Bruſt zu ſingen vermöget! Glücklich Ihr, welchen dieſe Weihe auch dort nicht entgeht, wo der Muſe beglückender Erguß den übrigen Lebensverhältniſſen ſich zuwendet, ſie reinigend, veredelnd und mit Allgewalt erſchwingend zur Anſchauung, zum kräftigen Erfaſſen des höheren befruchtenden Lebensquells! —

Und in dieſer Reihe der würdigſten Geiſter ſteht der Mann, deſſen hehres Feſt wir begehen, an deſſen ausgebreitetes, ſegenreiches und durch ſeltene Verdienſte ausgezeichnetes Wirken die heute feierlich einzuweihende Gedenktafel noch die ſpäteſten Generationen erinnern ſoll. Es iſt der bei ſeinem Leben und nach ſeinem Tode von Allen, die ihn näher kannten und erkennen wollten, hochgefeierte Abt Georg Joſeph Vogler, geboren zu Würzburg am 15. Junius 1749 — ein edler Menſch; ein würdiger Prieſter; einer der größten Meiſter auf der Orgel, die je lebten; einer der tiefſinnigſten und gründlichſten Theoretiker aller Zeiten; ein ausgezeichneter, zum Heile der muſikaliſchen Kunſt viel wirkender Lehrer; eine nothwendige Erſcheinung in der Kulturgeſchichte der Menſchheit, deren Genius ſein verdienſtreiches Haupt mit dem Kranze der Unſterblichkeit zierte. Wie dieſer herrliche Fruchtbaum aus ſeiner Wurzel erwuchs, wie er ſeine beglückenden Aeſte, ſeine treffliche Blüthe und Frucht nach allen Seiten ausbreitete, noch auf die Nachwelt ſegenreich fortwirkend — dies mag die folgende, durch die Verhältniſſe leider! ſo beſchränkte Biographie dieſes großen Mannes zeigen [1].

[1] Dieſe Beſchränkung liegt theils in der Zeit, da der Referent, durch ſeinen vielſeitigen Beruf ohnehin mit Arbeit überladen, erſt vor einigen Wochen zu dieſer Erörterung war aufgefordert worden, theils in dem Mangel an den dazu nöthigen Materialien. Dieſe hat Vogler ſchon im Jahre 1812 ſeinem würdigen Schüler Carl Maria von Weber gegeben, welcher es übernommen hatte, die Biographie Voglers zu ſchreiben. So ſagte dieſer zu dem Referenten, der ihn um die Mittheilung der erwähnten Materialien erſuchte. Sie müſſen ſich noch unter den Papieren des ſel. v. Weber vorfinden. Nur erſt durch dieſe iſt man in den Stand geſetzt, den ganzen Lebenslauf dieſes in jeder

Der von allen Erziehlehrern anerkannte und durch die Erfahrung bestätigte große Einfluß der früheren häuslichen Erziehung auf die spätere Entwickelung, auf Wohl und Wehe der Zöglinge, liegt auch bei Vogler mit Evidenz vor. Den Grund zu seiner nachherigen trefflichen Ausbildung finden wir im häuslichen Kreise. Sein Vater, J. Georg Vogler, war ein mit Recht geschätzter Geigenmacher, von dessen rastlosem Forschungsgeist in seiner Sphäre sprechende Beweise vorliegen. Dabei war er ein biederer, deutscher Mann, offenen, freimüthigen Charakters, wie es dem Franken zusteht, und ein braver Bürger. In seinem Hause herrschten nach damaliger Sitte — welche die Ehre und den Wohlstand des Bürgerthums begründete — Einfachheit, Sparsamkeit und rastlose Thätigkeit, die dadurch mögliche Redlichkeit im Geschäfte und im Leben, Bescheidenheit und Pietät, welcher aus ungeheuchelter Reli-

---

Beziehung merkwürdigen Mannes zu entwickeln. Daher muß der Referent bei den Angaben der Biographen Voglers stehen bleiben, in so weit er diese aus genauerer Kenntniß der Verhältnisse nicht zu berichtigen vermag; so er! über die wichtigsten Epochen wegeilen, weil ihm die zur gründlichen Ausfüllung der vorhandenen Lücken nöthigen Data abgehen: und so kann er bei dem besten Willen nicht liefern, was er zu thun wünschte. Daher auch seine gegründete Bitte um gütige Nachsicht und Entschuldigung. Es ist diese Bekanntmachung der von Vogler an C. M. von W. der übergebenen Materialien zu seiner Biographie um so wünschenswerther, da diese, wie es auch Gerber in seinem neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler Th. I. S. 4[illegible] bemerkt, wegen der großen Reisen Voglers und seiner wichtigen Erfahrungen, sowie wegen seines thätigen Künstlerlebens höchst lehrreich sein müßte, in jedem Falle über die interessantesten Verhältnisse neuen Aufschluß ertheilen würde.

gieſsät Quelle und Befruchtung floß. Mit Gott begann der Tag, mit Gott, im verſammelten Kreiſe der andächtigen Familie, ſchloß er. Und auch unter dem Tage, wenigſtens vor und nach dem Eſſen, wendeten ſich alle Hausgenoſſen an Gott, Segen erflehend und dem Geber alles Guten dankend. Da kam das Gedeihen von Oben. Die Grundgefühle, welche die Kinder ſchon mit der Muttermilch einſogen, und welche das fromme Familienleben immer mehr nährte und ſtärkte, waren die des Heiligen, des höheren Lebens; welches ja doch allein beglückt. Den dabei gegebenen guten Lehren verſchaffte das erhebende Beiſpiel der muſterhaften Eltern den ſicheren, den mächtigſten Eindruck. Daraus floß nothwendig das Einleben des chriſtlichen Sinnes. So gewannen die Kinder jene Grundlage für ihr ganzes Daſein, jene Erziehung, welche — wie Ariſtoteles ſagt — Zierde iſt im Glück, Zuflucht im Unglück. Nur durch ſie erringt der Menſch die wahre Freiheit, die leider! der Thor im Aeußern ſucht. Und dieſe moraliſche Freiheit iſt dann wieder die wahre, ehrenwerthe Vorſtufe zur Gröſse. Das Voglerſche Haus aber war ein in chriſtlicher Tugend vorleuchtendes. Und ſo finden wir hier die ſchöne Grundlage für das, was Vogler ſpäter leiſtete, als edler Menſch, als würdiger Prieſter und Künſtler. Denn nur dem tieferen Gemüthe erſchließt ſich der Geiſt des wunderbaren Gebietes der Harmonie, als jener Welt, in welcher ſich des reinen Herzens edelſte und ſchönſte Gefühle verklären. Und wie kann in dem melodiſchen Erguſſe das höhere Leben als beſeelende Quelle hervortreten, wenn das Gemüth in ſeiner Urkraft nicht von Oben angeregt iſt, wenn Geiſt und Seele nicht befruchtet werden von dem Borne des Heiligen, umgeſtaltend die Geſangformen zur wahrſten Offen-

darum des schönen Inneren? — Und noch mehr, wie wäre es außerdem unserem Vogler möglich gewesen, den katholischen Choral in seinem innersten Leben zu erfassen, diese von dem Alterthume so wunderbar ausgebildete, durch das Christenthum potenzirte, zum Himmlischen erschwungene Sprache des nach dem Höheren, Göttlichen sich sehnenden Herzens der Menschheit? —

Vom elterlichen Hause hatte Vogler diese herrliche Grundlage erhalten; vom Vater die treffliche musikalische Anlage ererbt; und dieser verschaffte ihm auch die besten Lehrer zur Ausbildung des seltenen Talentes. Der erste Unterricht war jener im Klavierspiele. Die Fortschritte hierin übertrafen auch die kühnste Hoffnung des Vaters. Da gab dieser dem Wunsche des Sohnes Gehör und ließ ihn auch in anderen Instrumenten unterrichten. Von dem Klavierspiele war nur ein Schritt zum Orgelspiele. Zu diesem war die vorherrschende Neigung Voglers hingerichtet. Auch sie unterstützte der Vater durch einen braven Lehrer, sein Hauptaugenmerk auf die geistige Ausbildung seines Sohnes hinwendend, welcher, nach Vollendung seiner Elementarbildung, die trefflichen gelehrten Anstalten Würzburgs besuchte, und unter einer bedeutenden Menge von Mitschülern immer einen der ersten Plätze einnahm. Der Tod des ehrwürdigen Vaters grub in des edlen Sohnes Brust eine tiefe Wunde; doch er störte nicht das mit so gutem Erfolge begonnene Werk. Voglers Stiefvater, der brave Geigenmacher Wenzeslaus Stamitzer, setzte es fort und ließ ihm ein Pedal an sein Klavier verfertigen. Nun legte Vogler den Grund zu seiner großen Meisterschaft auf der Orgel, vorzüglich zu seiner wunderbaren Fertigkeit im Gebrauche des Pedals. Für dieses bildete er sich eine eigene Applikatur, und da der dem literä-

rischen Studium gewidmete Taz ihm zu seiner musikalischen Ausbildung nicht die gewünschte Zeit übrig ließ, so übte er sich bis in die späte Nacht mit einem solchen Eifer, daß von den Nachbarsleuten häufige Klagen bei den Eltern geführt wurden, und Niemand mehr in das Quartier ziehen wollte, welches sich unter seinem Zimmer befand.

Doch nicht blos seine Liebe zur rastlosen Thätigkeit, geweckt und genährt durch der Eltern aufforderndes Beispiel, auch nicht sein Enthusiasmus für die Tonkunst allein trieben ihn dazu an: sein durch die vorhandenen eigenen Verhältnisse angeregtes, bei Vogler in einem sehr bedeutenden Grade sich vorfindendes Ehrgefühl, diese mächtige Triebfeder für edle Gemüther, spornte und hob ihn bis zu einem großen Grad der musikalischen Ausbildung und einer für die damalige Zeit seltenen Meisterschaft auf dem Klaviere und auf der Orgel. Als wesentliches Moment in der Bildung überhaupt betrachteten die Jesuiten, welchen der Unterricht und die Erziehung auf den Gymnasial- und philosophischen Klassen übergeben war, die Kultur im Schönen. Die beste und sicherste Bildung hierin aber fließt aus der Verbindung dieses mit dem Heiligen. Daher war es Aufgabe für die — in der treffenden Zeit ohnehin in Poesie und Rhetorik nach klassischen Mustern gebildete — studirende Jugend, das ganze Jahr hindurch eine würdige Kirchenmusik auszuführen. Auch die, wenigstens am Ende des Jahres üblichen dramatischen Darstellungen, in so vieler Hinsicht die Kultur im Schönen fördernd, wurden durch wesentlichen Antheil der Musik gehoben. Welche Gelegenheit zum edlen Wettstreite für die musikalischen Talente! Welche Anciferung zur möglichsten Ausbildung, welch' mächtiger Sporn war hier vorhanden! Aber Alle wurden durch Vogler

überboten. Schon ſein Name verbürgte ausgezeichnetes Leiſten, im heißen Wettkampfe den Sieg.

Doch noch für einen ehrenvolleren öffnete ſich zugleich für Vogler die Bahn. Sein Vater und Stiefvater ſtanden als Inſtrumentenmacher nicht nur mit allen Chordirektoren in der Stadt, in den Stiften und Klöſtern in Verbindung, wodurch des genievollen Sohnes Bekanntſchaft ſich ſo ſehr ausbreitete: ſondern es war Herkommen, uralte Sitte in den Klöſtern, jeden Studenten, jeden braven Muſiker, beſonders jeden muſikaliſch gebildeten Studirenden freundlichſt aufzunehmen und gaſtlich zu behandeln. Der eifrige Betrieb der Muſik hing ja innigſt zuſammen mit der würdigen Gottesfeier in der Kirche, dadurch war er eine Hauptangelegenheit in dieſen ſegenreichen Anſtalten einer frommen Vorzeit. Daher der Ehrenplatz, welchen nach dem Rektor des Chors — oft vor dieſem — der Organiſt einnahm und, da die meiſten Klöſter mehrere Organiſten hatten — reiche Prälaturen bisweilen 4 bis 6 — der Meiſter unter dieſen. Mußte ſo das Orgelſpiel nicht bis zur größten Virtuoſität ausgebildet werden? — Dieſe aber ward nicht bemeſſen nach der *techniſchen* Meiſterſchaft; es entſchied die Kunſt im kirchlich-würdigen Contrapunkte, vorzüglich im ſtrengen Styl, der bei den Vor- Zwiſchen- und Nachſpielen angewandt ward, und im einfachen Styl das Andachtvolle, Heilige, das Geiſt und Gemüth in der innerſten Tiefe, in der Wurzel des Lebens, im Göttlichen ergreifende Begleiten des Chorals, ſowohl im Ganzen der vorzutragenden Stücke, als bei den einzelnen Stellen in ihrem redneriſchen und gemüthlichen Bezuge zum Ganzen. Vorzüglich das Letzte konnte mit wenigen Ausnahmen nur *hier* geleiſtet werden, wo die gründliche muſikaliſche Ausbildung ſich mit der literäriſchen überhaupt und mit der theo-

logischen im Besonderen verband. Da lebte die Idee des katholischen Kultus — die höchste Kunstidee — und seiner kunstwürdigen Entfaltung bei der einzelnen Gottesfeier in dem Geist und in dem Gemüthe des Organisten, der — nach dem Geist des Mönchthums — dem Irdischen entsagend, nur in Gott Beruhigung, Trost und Seelenfrieden suchte, und entzückt durch die Anschauung seiner Größe und Alles beglückenden Gnade zum erhabensten Psalmenfluge hingerissen ward[1].

---

[1] Möchte doch der Referent durch Worte aussprechen können, was er in der früheren Zeit bei tiefer heiligen Pflege des Heiligsten erlebte! — Tüchtige Meister saßen auf den vielen Orgeln in der dahiesigen damaligen Residenzstadt. Es gehörte zu den erhebendsten Genüssen, sie den katholischen Choral spielen zu hören, in den Geist dieses eingeführt zu werden, und dabei die Kunst jener bewundern zu können. Einer der trefflichsten war ein Organist in der nun ganz demolirten Karmeliten-Kirche. Die Orgel, ein ausgezeichnetes Werk, bot für alle Effekte die Mittel dar. Der würdige Gottesmann benützte sie mit künstlerischer Großartigkeit, erfüllt von heiliger Glut. Unvergeßlich bleibt dem Referenten die Wirkung, welche das von ihm mit der Orgel begleitete Salve regina erzeugte. Aber wie mußte er staunen, als er in dem berühmten Kloster Ebrach dasselbe Stück von dem Organisten noch tiefer erfaßt vortragen hörte! — Und am andern Tage spielte erst der Hauptmeister, der Alles überbot, was der Referent bis dorthin gehört hatte. Nur Vogler allein war ihm in seinem Choralspiele im Jahre 1812 an die Seite zu setzen. — O herrlicher, katholischer Choral! Welche Verklärungsstufe der, das beglückende höhere Leben suchenden Menschheit, von dem grauen Alterthume, durch die groß. Zeit der Hebräer und jene ruhmvolle der hochgebildeten Griechen, von dem Christenthume zum höchsten Punkt erhoben, stellt sich in dir dar! — Welches große Streben; welches ehrenvolle Erringen; welche wunderbare Frucht! — Wie tritt gegen

Dieſe großen Meiſter hörte Vogler; ſie erſchloßen ihm das eigenthümliche tiefe Leben des Chorals; mit den Meiſten trat er in den Wettkampf; das ſteigerte ſeine Kraft, das hob ſeinen Muth zum raſtloſen Fortſchreiten: und ſo waren dieſe frühen Verhältniſſe entſcheidend für ſein ganzes künftiges Leben und Wirken. Sie waren es vorzüglich für die eigenthümliche Entwickelung ſeines Genius im Felde der Kompoſition, wozu ihm der Gott eine treffliche Anlage verliehen hatte.

Sehr wahr ſagt Schelling in ſeiner Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zu der Natur: „Die Natur bringt in der Regel durch Sonderung und Ausſchließung entgegengeſetzter Eigenſchaften das Außerordentliche hervor.“ So bei Vogler. Sein großer Geiſt und ſein tiefes Gemüth lebten ihr wahres Leben nur in den univerſellen Formen des antiken Geſanges, des Chorales. Deswegen ſtand ihm jener melodiöſe Strom, welcher die gemüthliche Grundſtimmung durch einen reichen Erguß von Geſangformen verklärt, worin das individuelle Leben in ſeiner Eigenthümlichkeit heraustritt, nicht ſo zur Seite, wie den mit ſprudelnder melodiſcher Quelle beglückten Tonſetzern. Nicht häufig findet man daher bei ihm jenes wechſelnde Spiel der mannichfaltigen Ge-

---

dieſe erhabene Sprache großer Menſchheit Alles in den Schatten, was das individuelle Herz in jeder anderen Richtung ergießt! — Und welche Wehmuth ergreift das Gemüth bei der Erinnerung an jene glückliche Zeit, wo die Menſchen frei und groß im Heiligen lebten, und der Abgott des mit jedem Tage mehr graſſirenden egoiſtiſchen Weltſinnes noch nicht die heiligen Grundzüge des Ewigen, des Göttlichen zerſtört hatte! — Wird man hier nicht an des großen Propheten Jeremias Klagelieder über Jeruſalem erinnert?

sangformen, jenen leichten Fluß üppiger Lebensfülle, wodurch so viele Tonsetzer, besonders die italienischen, ihren Seelengemälden das anziehende, interessante, oft so ergreifende Kolorit verleihen. Wo sich aber die Melodie nach ihrem geistigen Grundcharakter dem sogenannten Canto fermo (dem durch die Satzung der alten christlichen Kirche festgestellten Choralgesange) nähert, überhaupt in Hinsicht auf eine wahre, charakteristische Grundbezeichnung, steht Vogler in seiner eigenthümlichen Größe da [1].

Diese eigenthümliche Richtung des Voglerischen Genius gewann noch bedeutend, indem sich damit auch der Grundton der religiös-katholischen Musik, der kindlich-fromme Charakter, verband, wie dieser in dem katholischen Choral

[1] Der Referent hat dies in Nr. 6 der allgemeinen Leipziger musikalischen Zeitung vom 5. Februar 1817 erörtert. Dort gab er auch eine kurze Biographie von Vogler, in so weit diese zur Erläuterung der recensirten Voglerischen Sinfonie nothwendig war. Aus dieser, sowie aus der im 5. Heft der Zeitschrift „Aurora" vorfindlichen Schilderung Voglers, als musikalischen Künstlers, wurde Manches in diese Biographie mitaufgenommen.

Diese aus seiner Weltrichtung hervorgegangene Schranke fühlte Vogler selbst. Er sagte dem gesangreichen Kapellmeister Sterkel, als dieser im Anfange seiner musikalischen Laufbahn ihm, dem damals schon berühmten Tonsetzer und Tonlehrer, einige Klaviersonaten — Erstlinge seiner Muse — zur Beurtheilung übergab, nach zweimaligem Durchspielen: „Was Sie haben — den reichen Gesang — werde ich kaum erringen; wohl aber können Sie durch fleißiges Studium erlangen, was ich besitze." Welcher schöne Zug von aufrichtiger Anerkennung des fremden Verdienstes und der strengen eigenen Kritik!

unwiderſprechbar verliegt. Daher auch das Ergreifende, das Klaſſiſche in ſeinen Kirchenſtücken, die ſo oft das Vorgefühl einer anderen, uns ganz beglückenden Welt in dem ſehnſüchtigen andächtigen Herzen erregen. Das war aber die auszeichnende Grundſtimmung im Gemüthe Voglers. Daher findet man dieſen kindlich-frommen Charakter auch in ſeinen weltlichen Werken, wo die Stelle dieſen Grund-Seelenton zuläßt oder fordert. Und ſo liegt uns das Ideal vor, welches durch ein raſtloſes Leben und Wirken in ſeinen Kunſtgebilden auszuprägen, die Vorſehung unſern Vogler beſtimmt hatte, jenes: den ſchönen Geiſt des Antiken mit dem Myſtiſchen des Modernen zu verbinden, die Tiefe und Einfachheit jenes mit dem Reichthume und mit der Fülle des Gottesleben in dieſem zu vereinigen. Daraus ergibt ſich aber auch, wie ſchwer es iſt, Voglerische Tonſtücke in ihrem innerſten Leben zu ergreifen und entſprechend dieſem vorzutragen. Und geſchieht dieſes nicht, ſo verlieren ſie, wo nicht alle, doch wenigſtens die in ihnen liegende große Wirkung [1].

[1] So waren zwanzig Proben mit dem ganzen Orcheſter, in Verbindung mit dem Theaterperſonale, nothwendig — die vielen Quartett- und beſonderen Proben nicht gerechnet —, bis die von Vogler im Jahre 1804 zu Wien geſchriebene Oper: Samori, welche er doch ſelbſt einſtudirte, zur Aufführung reif war. Wie viel mehr Studium und Fleiß wird erfordert, wenn ein Anderer Voglerische Werke in ihrem eigenthümlichen Geiſte ſich und den Vortragenden einleben will! Daher auch die ſich ſo widerſprechenden Urtheile über die Kompoſitionen dieſes Genies, das ſich durchaus in einer ganz eigenen Richtung bewegte. Und oft hörte der Referent von Tonkünſtern, welche mit Recht in

Doch nicht blos in der Verklärung der Melodie, in ihrem Erschwunge zum Heiligen hat die moderne Ausbildung der Musik ihr musterbliches Verdienst; ein gleich großes, ja noch ein größeres kommt ihr zu durch die staunenswerthe Kultur des harmonischen Gebietes. Der Referent sagt: ein noch größeres; denn wie beschränkt, im Vergleiche mit dem Melodischen und Rhythmischen, treffen wir den Bereich des Harmonischen bei den Alten, besonders bei den Griechen! Wie wenige konsonirende Verhältnisse umfaßt ihre Theorie der Harmonie! Welche Unbestimmtheit herrscht im Gebiete der Dissonanzen! Welche große Lücken finden sich da vor! — Und dieses Verdienst, seine einfachen Melodien durch die bezeichnendsten, seelenvollsten, ergreifendsten Harmonien erhoben,

---

der Welt berühmt sind, sehr harte Kritiken über die Leistungen von Vogler. Von ihrem Standpunkte aus hatten sie Recht; ihre Richtung war die moderne: jene von Vogler die antike, verklärt durch das Mystische des Katholicismus. Wer das Wesen von diesem nicht versteht, wozu aber das Auffassen von Begriffen oder von der Idee — im weiteren Sinne — nicht genügt, wozu das Erfülltsein von dem eigenthümlichen Leben jenes im Göttlichen gehört: der kann weder den Geist des katholischen Chorals fühlen, somit — nach Göthe — auch nicht erringen, noch auch den Grund-Sentiment in den Voglerischen Werken. So wird kein Protestant eine Schöpfung in dem Geiste schreiben, wie sie uns Haydn lieferte; dagegen auch kein Katholik, und wenn er der begabteste Künstler ist, eine Passionsmusik von Sebastian Bach. Was die geistige Kraft an dem Kunst-Reichthum der Formen zu schaffen vermag, möchte beiden Theilen gleichmäßig zugesprochen werden können; aber dieser eigenthümliche Lebensquell des Gemüthes, worauf der Glaube und die Erziehung in diesem einen so großen Einfluß haben, ist ein verschiedener, daher auch seine Frucht eine verschiedene.

darin das tiefſte, allſeitige Leben des Gemüthes, von dem Drange der Leidenſchaft bis zum beglückenden Seelenfrieden, vom gröſten, niederbeugenden Schmerze bis zum lebensvollſten Schwung der Freude, ausgeſprochen zu haben, dieſes Verdienſt, ſowie jenes um die Ausbildung eines wiſſenſchaftlichen Syſtemes der Harmonielehre ſichern ihm allein ſchon den Kranz der Unſterblichkeit. Durch dieſe geniale Verbindung des Melodiſchen mit dem Harmoniſchen, nach der Eigenthümlichkeit ſeiner oben angegebenen Richtung, war es ihm erſt möglich, vollkommen jenes bezeichnete Ideal zu realiſiren, das als Licht und Wärme gebende Sonne ſein künſtleriſches Wirken hauptſächlich beſeelte, und welches als ehrenwerthes Ziel ſich ſchon in ſeinen früheſten Arbeiten kund gibt. Sowie daher die groſſen Meiſter der neueren Zeit, Haydn, Mozart und Beethoven, erſcheinen mußten, damit Jeder in der ihm vom Schöpfer angewieſenen Richtung eine weſentliche Seite der Tonkunſt vollkommen durchbilde, während den Geiſtern zweiten Ranges die Bearbeitung der Muſik nach den vielen anderen Nebenrichtungen als würdige Aufgabe vorlag: ſo war es mit Vogler nach ſeiner oben entwickelten Beſtimmung von Oben. Dadurch trat er ein in die Reihe der erſten Geiſter, welche die Kulturgeſchichte der Muſik kennt.

Dieſen hohen Beruf zu erfüllen, lebte, wenn auch zuerſt mehr bewußtlos, der mächtige Drang in ſeiner Bruſt, welcher die in ſeinem Leben nie geſtillte Sehnſucht erzeugte, raſtlos vorwärts zu ſchreiten, immer Höheres zu erſtreben, nach allen Richtungen, ſtets tiefer eindringend, ſich auszubilden. Erwünſchte Befriedigung konnte er in ſeinem Vaterlande nicht finden. Wohl hatte der Fürſtbiſchof in ſeiner Reſidenz eine ſehr brave Kapelle, worin ſich Künſtler erſten Ranges ver-

fanden; und die vielen kirchlichen und Opern-Produktionen, sowie die häufigen Hofkonzerte, mit Geist und großer Präcision ausgeführt, gaben in Gehalt und Form reichen Bildungsstoff. Wohl bot der allgemeine Betrieb der Musik in Stiften und Klöstern Anregung und, wie es oben gezeigt wurde, auch erhebende Muster dar. Und was noch mangelte, suchte Vogler durch Begründung eines Liebhaber-Orchesters zu ersetzen, welches er dirigirte und mit welchem er die besten klassischen Werke aufführte, vorzüglich solche, welche sonst nicht zu Gehör kamen. Auch in **Bamberg**, wo, wie früher in Würzburg, Vogler öffentliches und kanonisches Recht studirte, war eine sehr brave fürstbischöfliche Kapelle, in welcher sich ausgezeichnete Künstler befanden. Was aber Vogler hauptsächlich ersehnte, was er nach seinem Berufe ersehnen mußte, war ein gründlicher, seinem philosophisch-gebildeten Geiste genügender Unterricht in dem Generalbasse — in der Harmonielehre — und in der Komposition, wie die Idee dieser, seinem Ideale gemäß, in seinem Innern lebte. Für jenen war die Zeit noch nicht reif; war es doch Vogler selbst, welcher hier die feste Grundlage später herstellen sollte: und der einzige tüchtige Lehrer in der Komposition war Wasmuth — von dem noch manche brave kirchliche Tonstücke vorhanden sind — leider! zu alt, oder, was Referent nicht genau angeben kann, damals schon todt. Da wandte sich Vogler an den damaligen Musikdirektor im Julius-Hospitale, Kürzinger, einen braven Schüler des berühmten Kapellmeisters Graun zu Berlin. Allein diesem war Vogler — wie Kürzinger selbst gegen den Referenten sich äußerte — zu unruhigen Geistes. Doch schöpfte er manches Gute aus Kürzingers zahlreichen und guten Kompositionen, darunter

den Satz der Klarinetten bei manchen Stellen in der unterſten Octave; wie man dieß in den Werken von Vogler und auch bei ſeinem Schüler C. M. von Weber findet: was jedoch bei Kürzinger mehr Nothbehelf war, weil er ſo durch die Klarinetten die auf ſeinem Chore nicht vorhandenen Fagotte erſetzen mußte.

Was Vogler in ſeiner Heimath nicht erhalten konnte, mußte er wohl im Auslande zu gewinnen ſuchen[1].

Durch ausgezeichnete Pflege und Förderung der Kunſt, vorzüglich der muſikaliſchen, zeichnete ſich damals Mannheim unter Karl Theodor aus. Die churfürſtliche Kapelle war die berühmteſte in der Welt, ſowohl durch den hohen Standpunkt, auf welchem hier die Tonkunſt ſtand, als durch die Menge der großen Künſtler, im Geſange, wie in der Inſtrumentalmuſik. Dorthin begab ſich Vogler. Hier erkannte man ihn, und er — erkannte ſich. In ſeinem Spiele auf dem Klaviere, noch mehr auf der Orgel, erkannte man den ſeltenen Meiſter, welcher ſich ehrenvoll mit jedem anderen Künſtler meſſen konnte; in ſeinen Kompoſitionen braves Leiſten und eine noch beſſere Anlage; in ſeinem regen, tief-forſchenden Geiſte den künftigen muſikaliſchen Gelehrten. Er, obgleich tüchtig vorgebildet, überzeugte ſich, was er noch zu thun

---

[1] Dieß ſcheint die wahre Urſache ſeiner Auswanderung geweſen zu ſeyn und nicht, wie es Voglers Biographen ſagen, die mangelnde Ausſicht auf eine Anſtellung. Dieſe konnte ihm bei vollendeter Ausbildung nicht wohl fehlen; überhaupt Keinem, der ſich dem geiſtlichen Stande widmen wollte und Rechtswiſſenſchaft ſtudirt hatte. Solche Subjekte waren im klerikaliſchen Stande, beſonders in Stiften und Prälaturen, deren Würzburg ſo viele hatte, ſehr willkommen.

habe, wollte er bei einer ſolchen Kapelle würdig an der Spitze ſtehen. Daher ſeine dringende Bitte an den ihn ſo ſehr ſchäzzenden Churfürſten, ihn, zur Vollendung ſeiner Ausbildung, nach Italien zu ſchicken. Die Regenten des pfalzbayeriſchen Hauſes laſſen das würdige Talent nicht lange bitten. Ihre großmüthige Unterſtützung der Wiſſenſchaft und Kunſt ſteht ruhmbekrönt im Buche der Geſchichte. Laſſen wir nun Vogler ſelbſt ſprechen. „Karl Theodor — ſo ſagt er S. 6 ſeines Choralſyſtemes — ſchickte mich von Mannheim aus zu Pater Martini, der als Hiſtoriker, als Menſchenfreund und Meiſter ſo vieler Meiſter in der Praktik berühmt war. Mit einer ſchüchternen Verehrung, die mir ſein Name einflößt, kam ich nach Bologna und näherte mich ihm. Aber welche plözliche Aenderung ging bei mir vor, da er mir gutmüthig ſagte: wir haben kein anderes, als das Furiſche Syſtem! Daß die Zweite ein Uebelklang ſey, nicht aber nöthig habe, ſich aufzulöſen; daß der Baß, der als Wohlklang angeſehen wird, die anhaltende Zweite auflöſen müſſe: z. B.

6 d e,
4 h c,
2 g —,
F E,

und dergleichen Sätze mehr, worauf ich durch einen Muſikliebhaber in Venedig — der etwas vom Balletiſchen Syſtem kannte — aufmerkſam gemacht worden, ſchreckten mich ab, der Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forſchungsgeiſt nie hätte befriedigen können“ [1].

---

[1] Von der Richtung und Thätigkeit dieſes ſpricht Vogler S. 5, wo er ſagt: „Seit 1764, wo ich, noch als ein Knabe, einen ſchwachen

Da ſetzte er ſeine Hoffnung auf den P. Valletti in Padua. „Aber in welche Verlegenheit gerieth ich nicht — er-

---

Verſuch wagte, Regeln zu entdecken und Grundſätze zu ſuchen, habe ich mich unausgeſetzt bemühet, von Allem, was muſikaliſche Wirkung und Tonſchule heißt, Rechenſchaft zu fordern und zu geben.“ Wie konnte ein ſolcher, das tiefe Eindringen und Verdringen bis zu den letzten Gründen gewohnter Geiſt durch die Theorie von Aur zufrieden geſtellt werden? Wie Vogler dieſe in ihrer Schwäche durchſchaute, darüber äußert er ſich S. 1: „Aur's Gradus ad Parnassum war, wegen Mangels an Tonſchulen, allerdings die erſte Stufe zum Muſenberg, aber auch die unterſte. Zwiſchen dem erſten und anderen Theil war kein Zuſammenhang; denn der theoretiſche diente ebenſowenig dem praktiſchen zur Stütze, als dieſer von jenem die Anwendung lieferte. Seine Ordnung im Stufengange der Schule war eben ſo unſicher, als der wechſelſeitige Bezug zwiſchen Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt. Aur wollte den Schüler erſt zweiſtimmigen Satz, alsdann den drei- und vierſtimmigen lehren (wie es leider! noch heutigen Tages in vielen Anleitungen zur Kompoſition geſchieht), das Bicinium dem Quatricinium vorausſchicken; da es doch leichter iſt, in vier Stimmen eine Harmonie zu bringen, als ſie auf zwei Stimmen einzuſchränken u. ſ. w.“ Ueberhaupt erkennt man ſo recht, wie ſchlimm es damals um ein ſolides Wiſſen in der Harmonielehre ſtand, wenn man erwägt, daß Aur — der ſeiner Zeit tonangebende Lehrer — nur zweierlei Secunden, Terzen und Serten annimmt, die große und kleine! Von der übermäßigen Serte ſagt er: „ich habe den Gebrauch derſelben niemals billigen können“! — Mizler dagegen ſpricht in der Ueberſetzung des Auriſchen Werkes S. 56 in der Anmerkung von viererlei (!) Secunden, Terzen, Serten und Septimen. Die Nonen erklärt er S. 58 als erhöhte Secunden! — Wie nothwendig und ſegenbringend war daher das ſpätere Auftreten von Vogler, der ein feſtes, auf unzerſtörbaren Grundlagen ruhendes Syſtem herſtellte, die irrigen Anſichten berichtigte, in jeder wichtigen Lehre zuverläßige und zugleich für die Praxis ſegenbringende Grundſätze angab! — Auch in den Kompoſitionen von Martini konnte

zählt er S. 7 weiter — durch das traurige Alternativ: entweder bei meinem Fürsten in Ungnade zu fallen (da ich als ein junger Mensch, als ein Ausländer und kein Italiener, als Priester — er studirte Theologie — ohnehin die stolze Mannheimer Kapelle gegen mich hatte), oder gegen meine Ueberzeugung zu handeln! Zudem war keine Aussicht vorhanden, bei Valletti anzukommen, der schlechterdings Niemand lehren wollte. Endlich gelang es mir, mich von dem loszureißen, der als Theoretiker mich bilden sollte, den zu versöhnen, von welchem mein irdisches Glück abhing, und den zu fesseln, der sich nie einem Schüler mitgetheilt hatte, der aber zuletzt auch meiner überdrüssig (fast dürfte ich sagen, auf meine Jugend und Nation neidisch) noch den sechsten und vorletzten Monat des mir in der Tonlehre gegebenen Unterrichtes sich äußerte: „Egli vuole imparare in cinque mesi, ciò che io ho imparato in cinquant' anni (Sie wollen schon in fünf Monaten das wissen, wozu ich fünfzig Jahre brauchte)". Nach der Aeußerung von Vogler gewann er das Herz des edlen Mannes durch sein (meisterhaftes) Spiel auf der Orgel; durch seine mathematische und philosophische Vorbildung (denn Valletti forderte von jedem Tonkünstler, daß er Algebra verstehe); vorzüglich durch den frommen Ernst, durch die gläubige Hingabe, womit er sich dem Studium der Theologie

---

Vogler nicht das finden, was er mit seinem Genius erstrebte. So kunstgerecht — im weiteren Sinne — sie auch gearbeitet sind, so ist doch in ihnen im Allgemeinen nicht jener heilige, einfache, ergreifende Gesang des alt-christlichen Typus, welcher als schönes Vorbild in der Seele Voglers lag. Das traf der Referent in allen Werken von Martini, die er kennen lernte.

widmete. Ueber die von diesem großen Manne — welchen Vogler den ersten Theoretiker in Europa nennt — erhaltenen Ansichten sagt er: „Pater Valletti hatte ein System entworfen, das aber nie fertig geworden; dessen Hauptvortheil in der Schöpfung der harten Leiter bestand, und das, in Absicht auf harmonische Fortschreitung, zur Entwickelung und praktischen Ausdeutung eines Winkes von dem berühmten französischen Philosophen René Descartes ward. Dieß gewährte ihm eine Reduction (vielfach-erscheinender Verhältnisse auf ihr Stammverhältniß) — Sistema dei rivolti (ein System von Umwendungen), was noch Niemand so ausführlich behandelt hatte. Der erste Satz bewies, daß es nur eine einzige Harmonie (Haupt-Harmonie) gebe, wovon sich alle übrigen Harmonien der verschiedensten Gestalt ableiten lassen. Mit der Fermetät eines wahren Philosophen wich er nie ab, gleitete nie aus, und seine Beweise bildeten eine Kette von Folgerungen." Schade, daß Vogler über den eigentlichen Geist dieses Systemes keinen näheren Aufschluß gab; denn das Gesagte spricht blos für seine mathematisch-feste Begründung und Durchführung. Doch sagt er, Valletti habe einen Wink von Descartes im Gebiete der Harmonielehre praktisch entwickeln wollen. Descartes aber war bekanntlich unter den Neueren der Erste, welcher der Philosophie auf die innere Entwickelung der Seele die Richtung gab; er war Idealist; ausgezeichnet durch eine seltene Kraft in metaphysischer Speculation. Valletti huldigte seinen tiefen Ansichten, und so möge es dem Referenten erlaubt seyn, das in der Angabe Voglers etwa Mangelnde zu ergänzen; wie dieß für die Stufenfolge in der geschichtlichen Entwickelung der Ausbildung der Harmonielehre als **nothwendig** sich darstellt. „Sowie in der Natur bestimmte Grund-

verhältniſſe ſich verfinden, aus welchen ſich die übrigen Verhältniſſe herleiten; ſo führte auch Valloti die unerſchöpfliche Welt möglicher Tonverbindungen und Accorde auf einige wenige Stammverhältniſſe zurück. Der Dreiklang mit den einfachſten — ſemit konſonirenden — Intervallen in ſeiner Potenzirung und Depotenzirung gab ihm die Grundlage für alle möglichen Accorde und zugleich die Leiter; dieſe die Schlußfälle. Aus der quintenweiſen Verſetzung der Leiter, im Auf- und Abſteigen von dem Central- (Mittel-) Punkte kamen ihm die Tonarten, die in ihren äußerſten Potenzen wieder in einander übergehen; ſowie ſich auch in der Natur die Extreme berühren. Accorde, die außer der Leiter lagen, waren ihm leiterfremde, welche zu ihrer Vereinigung mit den Grundverhältniſſen zurückſtreben; wie auch das menſchliche Gemüth in ſeinem Entfernen von der Einheit und der dadurch erzeugten Beunruhigung Einigung mit dem Grundbilde, die beglückende Quelle des Friedens ſucht. Die in dieſer Hinſicht unendlich-differente Beſchaffenheit der menſchlichen Gemüther gebiert nothwendig die unberechenbare Differenz in den Gemüthszuſtänden, deren Ausdruck die unendliche Mannichfaltigkeit der Tonverbindungen, dadurch der Accorde bedingt, bei welchen wieder das Grundgeſetz des Univerſums: Stammverhältniß und abſtammendes — Stammaccorde und Umwendungen — Statt findet. So verwandelte ſich bei ihm die ſpecielle Phyſik des Tonbereiches in eine metaphyſiſche Anſchauung der Weltverhältniſſe im Allgemeinen und des tiefſten Gemüthslebens im Beſonderen." —

Eine ſolche Auffaſſung und feſte Durchführung der Harmonielehre mußte einen gewaltigen Eindruck auf Vogler hervorbringen, deſſen Streben immer darauf gerichtet war —

wie er es S. 5 ſagt — zu finden und „zu zeigen, wie ſich der manchfaltigſte Eindruck und das äſthetiſche Gefühl auf mathematiſche Grundſätze zurückleiten laſſen“: wie es ja Herbart in neueſter Zeit auch verſuchte. Doch konnte Valletti ihn nicht ganz befriedigen, da ſeinem Syſteme die Bildung der Moll-Leiter fehlte, ſomit einer der weſentlichſten Theile für die muſikaliſche Akuſtik und Aeſthetik durch die in ihr liegenden wichtigen Accorde, hauptſächlich in Hinſicht auf die dissonirenden Accorde. Er bemerkte dieß ſeinem väterlichen Lehrer und bat um Aufſchluß. Da machte dieſer die ſchon oben berührte Aeußerung, nach welcher aber der Unterricht nicht aufhörte, wie es Gerber angibt — wozu Valletti zu groß war — ſondern noch über einen Monat fortdauerte. Aber nicht blos die theoretiſche Anleitung von Valletti war der Bildung Voglers förderlich, am meiſten wohl, daß er die nichtsinnige Theorie in ſeinen Kompoſitionen, in den herrlichen Blüthen des reichſten, ſchönſten Seelenlebens fühlen und ſchauen konnte. Noch mehr ergriff ihn der erhabene, kirchlich-würdige, aus dem Geiſt des alt-chriſtlichen Chorals geſchöpfte, der oben entwickelten eigenthümlichen Richtung Voglers ſo ganz entſprechende Styl in des großen Meiſters Kompoſitionen für die Kirche, ausgeprägt in den edelſten, großartigſten Formen, gehoben durch reiche, neue Harmonien und treffliche Führung der Stimmen. Man betrachte in dieſer Hinſicht nur die bei Schott erſchienenen Reſponſionen für die Charwoche. Wie ſtellt ſich dieſes Syſtem dar als eine reiche und tiefe Quelle für die intereſſanteſten und neueſten Formen der Geſtaltung der edelſten, ſchönſten und heiligſten Stimmungen des Gemüthes! Und wie viele andere große, erhabene Werke dieſes Meiſters kennt der Referent! —

So nach allen Seiten trefflich ausgebildet, reiste Vogler nach Rom. Hier hörte er die meisterhaften Aufführungen der päpstlichen Kapelle; die größten kirchlichen Werke der würdigen christlichen Musik; den Choral in seiner höchsten Reinheit. Die Welt der Kunst mit ihren wunderbaren Erzeugnissen; die mundliche Macht der Ideen und Ideale, diese die ganze Weltgeschichte beherrschende Kraft — Alles, was des höhergestimmten Menschen Geist, Gemüth und Phantasie erschwingen kann, lag ihm vor. Am meisten Eindruck aber erzeugten — wie Vogler sagte — die Gräber der Heiligen, der unsterblichen Wohlthäter der Menschheit, besonders jene der beiden großen Apostel-Fürsten. Hier fühlte, hier erkannte er den hohen, den göttlichen Beruf, die Menschheit zu beglücken. Nun gewann er die hehre Richtung für sein Leben, welche er, keine Hindernisse scheuend, auch dem tobendsten Sturme die von Oben gestählte Brust entgegensetzend, bis zu seinem letzten Athemzuge verfolgte: in der ihm von Gott angewiesenen Sphäre ein würdiger Apostel des Herrn zu seyn; als Mensch so viel Gutes zu thun, als es ihm seine Kräfte und Verhältnisse gestatten würden; als Priester mit heiligem Eifer zu wirken; durch sein Orgelspiel zum fleißigen Studium dieses, für die Gottesfeier so wichtigen Instrumentes anzuregen; Alles für die Vervollkommnung dieses zu thun; durch seine Kompositionen eine geistig-höhere Richtung im Felde der Tondichtkunst zu veranlassen; durch seine theoretischen Schriften und Arbeiten im Musikalischen irrige Ansichten zu entfernen, die richtigen mitzutheilen, das Mangelhafte zu verbessern, das Ungenügende zu vervollständigen; tüchtige junge Männer heranzubilden, als Stützen einer würdigen Kunstpflege, und um ihnen eine erfreuliche Existenz mit ehrender

Bahn zum ruhmvollen Leiſten zu begründen; durch anſehnliche Preiſe aus ſeinen Mitteln Talente zu wecken, ihre Thätigkeit zu ſpornen und ſie ſo an das Licht zu ziehen, fördernd dabei das tiefere Bebauen der Kunſt und Wiſſenſchaft; und ſo ſein Leben, als wahrer Wohlthäter der Menſchheit und zur Ehre der Nation (deren Mitglied zu ſeyn, er ſich mit ſtolzem Selbſtgefühle rühmte) der Förderung des Wahren, Heiligen und Schönen nach allen Richtungen zu weihen. Er war Katholik, er war Prieſter im wahren Sinne —: alle Menſchen in Oſt und Weſt, in Nord und Süd drückte er als ſeine Brüder an die edle Bruſt; Alle, in welchen eine höhere Richtung lebte, oder welche für dieſe empfänglich waren, umſchloß ſein prieſterliches Herz; Alle umſchlang ſeines ſchönen Gemüthes nie raſtender Drang beglückender Liebe. Daher ſeine weiten Reiſen durch alle Gegenden von Deutſchland, nach Italien, Spanien, England, Frankreich, Holland, Schweden, Dänemark, ſelbſt nach Afrika und Großgriechenland. (Er ſoll zwölf, wie Manche verſichern, vierzehn Sprachen geſprochen haben.)

Doch wahre Größe vollendet ſich erſt durch Demuth. Und daß dieſe unſerem Vogler zur Seite ſtand, beweiſet ſein Wahlſpruch, der ſpäter als Umſchrift auf dem Pettſchaft der Mannheimer Tonſchule ſtand: Lernen und Lehren — discere et docere. So groß ſein apoſtoliſcher Eifer für die Bildung Anderer, noch größer war jener für die eigene Kultur. Und auch dieſes Moment müſſen wir als einen vorzüglichen Zweck ſeiner Reiſen aufnehmen, als den Quell der tiefen Sehnſucht, welche ihn zum raſtloſen Forſchen trieb, welchem nur der letzte Lebenshauch das bedauernswerthe Ziel ſetzte. So ſehen wir ihn jetzt in Rom Alles durch ſein großes Leiſten

im Muſikaliſchen, beſonders im Orgelſpiele, in Verwunderung ſetzen; dann aus den Blüthen der größten Geiſter Nahrung ſaugen und zugleich — bei Mislivecezek Unterricht nehmen über das Gebiet der Melodie und das ſchöne Reich ihrer ergreifenden Formen; ſowie er Haſſe als ſeinen Lehrer im Bearbeiten der Recitative ehrte. Mußte aus ſolchen Elementen nicht ein früchtereiches Ganzes hervorgehen? Mußte eine ſolche Vorbildung nicht die tüchtigſte allſeitige Kultur herſtellen, eine Kultur, welche nur der Veranlaſſung bedurfte, um das Größte zu leiſten, um ſegenbringend nach allen Richtungen zu wirken? —

Vogler fand dieſe bei ſeinem oben erwähnten großen Mäcen, bei dem um die Kunſt ſo hochverdienten Churfürſten Karl Theodor. Dem aus Italien zurückgekehrten, erſt ſechsundzwanzig Jahre zählenden jungen Manne ward die Direction der Mannheimer Kapelle, einer der erſten, in mancher Beziehung der berühmteſten in der Welt, anvertraut, und Vogler zum geiſtlichen Rathe und Hofkapellan ernannt. Welche Aufforderung zum ehrenvollen Leiſten! Wie mußte der pflichtgemäße Wunſch, dem Vertrauen ſeines Herrn zu entſprechen; ſeinen großen Lehrern Ehre zu machen; würdige Frucht ſeiner gewonnenen Bildung zu zeigen; ſeine Stellung als Führer einer ſolchen, mit den größten Künſtlern beſetzten Kapelle; wie mußte Alles dieſes ſeinem Geiſt und Gemüth die höchſte Spannung verleihen! Und lauerte nicht auf der anderen Seite auch Neid, Eiferſucht, eingebildete Zurückſetzung, Verläumdung und Bosheit, um jede Schwäche zu erſpähen, auch die unſchuldigſte Veranlaſſung zu benutzen, den Emporkömmling, den — wie der Neid ſpricht — zu ſehr Begünſtigten zu ſtürzen? — Jetzt begann das ſchwere Tagwerk, der heiße Kampf des Lebens! Vogler eröffnete ihn mit Vertrauen zu

Gott, deſſen heilige Sache zu verfechten, er ſich berufen fühlte, und mit raſtloſer Thätigkeit.

Was ihm zunächſt am Herzen lag, war der ungenügende, ja der oft traurige Zuſtand der katholiſchen Kirchenmuſik. In den meiſten Kirchenſtücken herrſchten entweder die kontrapunktiſchen Künſte vor, mit mehr oder weniger Vernachläſſigung der melodiſchen Seite; oder dieſe trat vor, aber entfernt von dem heiligen Ernſte des katholiſch-kirchlichen Geiſtes, noch mehr von der Einfachheit und Tiefe des antiken Elementes, welches doch die älteſte chriſtliche Kirche organiſch mit dem eigenthümlichen Geiſte der chriſtlichen Muſik verbunden hatte. Ja ſogar bis zur Frivolität des Profanen war man in den melodiſchen Formen herabgeſunken; — eine Folge der ſchlimmen Einwirkung der Theater- auf die Kirchenmuſik. Hörte doch der Referent noch in ſeiner Zeit in den Kirchen Bravour-Arien ſingen, welche man aus den unpaſſendſten Opern entnommen hatte. Dagegen trat Vogler auf, kirchlich-würdig in ſeinem Tonſatze, in der frommen Sprache der erſten chriſtlichen Zeit, am paſſenden Orte das Feierliche der Antike mit dem Kindlichen des Katholizismus verſchmelzend. Und ließ er ſich bewegen, reichere melodiſche Formen anzuwenden (was aber ſelten geſchah), die in einigen Fällen ſogar bis zum Charakter der Sänger-Bravour ſich ausdehnten; ſo miſchte er wieder ſolche Sätze ein, welche zum kirchlichen Ernſt zurückführten, in das fromme Herz die Gefühle der Andacht ergoſſen. Wie einfach und würdig iſt ſein Miſerere[1] gehalten, welches er für

[1] Schrieb Vogler dieſes Miſerere in Mannheim oder zu Rom? Wurde er hier, oder nach Ueberſchickung dieſes Werkes an den Papſt

die gewöhnlichen vier-Stimmen, mit Begleitung der Orgel und Bäſſe (Violoncelle, Fagotte und Kontrabäſſe) ſchrieb und das er dem Papſt Pius VI. widmete. Schon im Jahre 1780 erſchien davon eine Recenſion in dem dritten Jahrgange der Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule in der zweiten und dritten Lieferung. Welcher kindlich-fromme Ton beſeelt dieß erbauende Kirchentonſtück! Und wie ſeelenlos, wie ſehr in die Gemeinheit herabgezogen hat der Referent dieſes Werk vortragen gehört! Wird aber der wunderherrliche katholiſche Choral in der Regel beſſer behandelt? —

Und dieſer Mangel an entſprechender Ausführung iſt wohl die Haupturſache, warum ſo viele der Voglerſchen Werke, deren er ſo viele treffliche für die Kirche ſchrieb, nicht die verdiente Aufnahme finden, nicht die große Wirkung machen, welche in ihnen liegt. Die Kindlichkeit der Gefühle, welche bei der Voglerſchen Muſe ein vorherrſchender Charakterzug iſt, wird ſie nicht in ihrer Reinheit, in ihrem Weſen aufgefaßt, kann ſo leicht in Gemeinheit herabſinken durch den ungenügenden, gemüthloſen Vortrag. Hört man doch nicht ſelten Mozartiſche Werke, welche auch durch dieſen Grundton ſchöner Kindlichkeit geadelt ſind, von guten Orcheſtern in dieſer Hinſicht ganz unrichtig ausführen.

---

durch die Ernennung zum Ritter vom goldenen Sporn, zum päpſtlichen Erzzeugen und zum Kämmerer des apoſtoliſchen Palaſtes ausgezeichnet? Erhielt er dieſe Ehrenbezeigung auf einmal, oder nach und nach? Welches waren die Veranlaſſungen? — Dieſe und noch hundert andere, für eine umfaſſende Biographie dieſes großen Mannes wichtige Fragen kann der Referent aus Mangel an Daten nicht beantworten. Sollten ihm von den Reliken des ſel. v. Weber die oben berührten Materialien gefälligſt eingehändiget werden, ſo wird er in einem Nachtrage das Fehlende zu ergänzen ſuchen.

Und wie viel näher liegt dem menſchlichen Herzen der mehr individuelle Mozart, als der hauptſächlich in der Univerſalität lebende Vogler! Derſelbe Fall iſt mit dem Charakter des Heiligen, wo er ſich, wie bei Vogler und in ſeinem Vorbilde, im alt-chriſtlichen Choral, in einfachen Formen bewegt.

Doch nicht blos im Kirchlichen, auch im Dramatiſchen zeigte er eine höhere Richtung, wovon ſeine Oper: Caſtor und Pollux, ein ſprechender Beweis iſt; wie dieß auch in ſeinen ſpäteren dramatiſchen Werken klar vorliegt. Was kann die Phantaſie im Erſchütternden, Schrecklichen des erhabenen Charakters mehr leiſten, als Vogler in den Furienchören von Caſtor und Pollux (woher ſie auch häufig bei der Aufführung von Mozarts Don Juan eingelegt wurden); wer zaubert uns eine ſchönere, reizendere Geſtalt des Elyſiums vor und der beſeligendſten Freuden? — Welche dramatiſche Wahrheit charakteriſirt ſeine Sinfonie zur Tragödie: Hamlet! Wie tritt dagegen die von Holzbauer zu der Oper: Günther von Schwarzburg, zurück! — Holzbauer aber war ein in dieſer Zeit ſehr geſchätzter Tonſetzer; erſter Kapellmeiſter der Mannheimer Kapelle, die ſich mit Holzbauer vorzüglich durch Aufführung dieſer Oper ausgezeichnet hatte, der erſten, in welcher ein deutſcher Held gefeiert ward! Schubart bezeichnet — in ſeinen Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt — dieſen Holzbauer als einen gründlichen Tonſetzer; als einen trefflichen Kopf, welcher in dieſer Oper weit über den Dichter wegflog. Und wie hoch ſtand Vogler ſchon damals über ihm und über den meiſten Tonſetzern! woher ihn Schubart auch mit Recht einen Epochenmacher in der Muſik nennt.

Weniger leiſtete Vogler im Felde der freien — Kammer-Konzert-Muſik. Der erwähnte geiſtreiche, im Muſikaliſchen

gründlich gebildete Schubart ſagt daher mit Recht: „Vogler phantaſirt beſſer, als er ſetzt"; was aber der Referent hauptſächlich auf dieſe Art von Tonſtücken einſchränkt. Da mag ihn das Vortreten verſtandesmäßiger Verbindung der Ideen und der oben ſchon berührte Mangel am ſprudelnden melodiſchen Quell beengt haben. „Die Götter haben nicht Alles einem Einzigen verliehen" — non omnia eidem dii dedere — ſagt bei Livius Mahabal zum Hamibal. Zur ſtaunenswerthen Ausbildung dieſer Sphäre hatte Gott die großen Geiſter: Haydn, Mozart und Beethoven berufen, an welche ſich die übrigen Tonſetzer anſchließen, wovon wir noch manche unter den Lebenden verehren.

Deſto größer aber war das Leiſten von Vogler in der Theorie, beſonders in jener der Harmonielehre. „Der Eifer, thätig ſeyn zu wollen, und die Hoffnung, vielleicht auch nützlich werden zu können — ſagt der beſcheidene Mann S. 12 ſ. Choralſyſtemes —, trieben mich an den Schreibpult, und ich beſchloß, mein Syſtem bekannt zu machen. Voll von dieſen Ideen hatte ich jedoch mit alten Vorurtheilen zu kämpfen, die ſich in meinem Kopf eingeniſtet hatten. Und um ein Chaos, wie die muſikaliſchen Regeln waren, zu entwirren, um ein neues Gebäude aufzurichten, eine andere Ordnung der Dinge einzuführen — dazu ward ein Mann von grauer Erfahrung erfordert. Gewiß war dieſes Unternehmen für einen 27jährigen Tonſetzer viel zu koloſſal. So dreiſt ich auch war, dieß Vorhaben auszuführen, ſo ſchüchtern war ich, den Weg einzuſchlagen, der mich am geſchwindeſten zum Ziele brachte. Ich hätte eine muſikaliſche Kontroverſe ſchreiben, das Unzulängliche in den alten Syſtemen aufdecken und die Unentbehrlichkeit eines anderen Syſtemes beweiſen ſollen: denn ohne ein ſolches

Verfahren findet die Wahrheit nicht Eingang.“ So ſprach der durch harte langjährige Erfahrung belehrte Mann. Nicht ſo dachte und handelte der 27jährige Enthuſiaſt. Die Wahrheit wird und muß ſiegen — das war ſeine Ueberzeugung —; iſt ſie nur erſt als unläugbar hergeſtellt. Kann gegen mathematiſche Evidenz noch ein Zweifel beſtehen? — Und ſo gab Vogler, bei der vom Churfürſten neu errichteten Tonſchule als Tonlehrer angeſtellt, zu Mannheim 1776 ſeine Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt heraus, gewidmet ſeinem großmüthigen Beſchützer und Herrn. In dem Vorworte an den Leſer ſagt er: „Die Verhältniſſe und das Ebenmaß, worauf ſich die Tonwiſſenſchaft gründet, ſind an ſich gewiß und unveränderlich. Ein Tonlehrer, der dieſes Ebenmaß kennt, wird alſo auch im Stande ſeyn, in ſeinem Unterrichte allgemeine, ſichere und keinem Zweifel, keiner Ausnahme unterworfene Regeln zu geben. Dieſe Regeln müſſen die Zahl aller möglichen Wohl- und Uebelklänge, aller Umwendungen, Verbindungen, Vorbereitungs- und Auflöſungsarten, aller Schlußfälle und Ausweichungen, ſie müſſen das Gebäude der harten, weichen und vermiſchten Leitern, die Eintheilung, Folge, Lage u. ſ. w. beſtimmen. Eine hinlängliche Erörterung dieſer Stücke wird man noch in keinem Werke finden.“ Schon durch den letzten Satz — der damals noch nicht ſo verbraucht war, wie jetzt, wo man ihn als Aushängeſchild bei den ſchlechteſten Werken zu finden, gewohnt iſt — mußte Vogler anſtoßen und ſich viele Gegner zuziehen. Er erklärte zwar: er wolle keine anderen Lehrmeinungen anfeinden; alle ihm zugeſchickten Zweifel löſen; freundſchaftliche Erinnerungen mit Dank zur Verbeſſerung ſeines Werkes anwenden: aber die Menſchen! — ſind eben Menſchen. Die Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt waren

früher in dicken Bänden, oder in bändereichen Werken erörtert worden — was leider! in späterer Zeit noch geschah und wohl auch jetzt noch getroffen wird. Dadurch war das Studium dieser wichtigen Materien äußerst erschwert, oft für die Lernenden zurückschreckend. Da wollte Vogler helfen. Er schrieb seine Tonwissenschaft in nur 35 Seiten in Octav; die Tonsetzkunst in 53. In beschränktestem Umfange sollte der Lernbegierige den Kern des nöthigen Wissens erhalten, dadurch das Licht, um alles Dunkle zu erhellen und sich so über alle Erscheinungen in der Praxis Aufschluß, für das eigene Leisten den sicher führenden Weg zu verschaffen. So die gute Absicht von Vogler. Anders der Erfolg. Die so gedrängte Kürze und feste mathematische Consequenz forderte analytisch-tüchtige Köpfe, überdieß wohl bewandert im Gebiete der praktischen Musik, um die hier vorliegenden Fälle auf die so einfachen Grundsätze zurückführen, aus diesen, als Wurzel, die Praxis, als Frucht, entwickeln zu können. Die Voglerische Theorie war gleichsam ein geistiger Grundriß. Vollkommen ausgeführte Gemälde aber lassen sich leichter auffassen, als Skizzen, deren geistvolle Andeutungen nur der geübte Geist zu einem vollständigen Bilde zu erheben vermag. Daher die selten freundliche Aufnahme des Voglerischen Systemes.

Um diese zu sichern und zugleich, um die in den churpfalz-bayerischen Landen so ungenügende musikalische Gottesfeier zu verbessern, verband er mit der Tonwissenschaft und Tonsetzkunst noch andere, für die gehörige Bildung der Organisten und Schullehrer wichtige Lehren, wodurch die ihnen nöthige musikalische Kultur allseitig, und stufenweise sich steigernd bis zum gründlichsten höheren Wissen, ertheilt werden sollte. Im ersten Theile der Tonschule gab die Grundlage in

einfachen, allgemeinen Grundſätzen die ſogenannte Tonkunſt; dann kam eine Klavierſchule; eine Anleitung zur Stimmbildungskunſt; hierauf eine Singſchule; und zuletzt die Erörterung der Begleitungskunſt. So vorbereitet konnten die Schüler das Tiefere der Tonwiſſenſchaft faſſen, womit der zweite Theil begann; das leitete in die Tonſetzkunſt — in ſoweit dieſe hier behandelt werden ſollte —; hier ſchloſſen ſich an die Lehren von der Nutzbarkeit des Tonmaßes; und von dem Gebrauch der Harmonie; endlich ſchritt man zur Tonlehre, worin die bisher ertheilten Grundſätze angewendet wurden, um in das Innere der Tonſtücke, hauptſächlich in redneriſcher Beziehung, zu leiten. Dieſe Tonſchule wurde nach eigenen Verfügungen des churfürſtl. Kirchenrathes und Conſiſteriums als allgemeines muſikaliſches Schulbuch eingeführt, und nach dieſen Grundſätzen wurden die Organiſten, Schullehrer und Schulkandidaten geprüft. Dieſe Tonſchule war auch das den Vorleſungen Voglers bei der, von dem kunſtſinnigen Churfürſten errichteten muſikaliſchen Bildungsanſtalt zu Grunde liegende Lehrbuch.

Wirkte Vogler durch ſein Werk auf Organiſten und Schullehrer, damit auf die beſſere Kultur des Volkes in Schulen und Kirchen ein, ſo leiſtete er als öffentlicher Tonlehrer für die höhere Auffaſſung der Muſik und ihrer Werke, für die Bildung tüchtiger Schüler und Pfleger der herrlichen Kunſt der Töne, dadurch für ſeine und die folgende Zeit das Erſprießlichſte. Unter den vielen Schülern Voglers will der Referent nur drei nennen: den braven königl. preußiſchen Kapellmeiſter Anſelm Weber, den früheren Lehrer des tr. Meyer-Beer, den wir mit Recht als einen der größten Tonſetzer in der neueren Zeit verehren, welcher auch durch Weber

veranlaßt wurde, bei Vogler ſeine muſikaliſche Bildung zu vollenden; den durch ſeine Leiſtungen als Tonſetzer in allen Richtungen der Muſik, ebenſo durch ſeine herrlichen Schüler und ſeinen ehrenwerthen Antheil an dem ausgezeichneten Stande der königl. bayeriſchen Hofkapelle berühmten k. b. Hofkapellmeiſter Winter — den gefeierten Tonſetzer der Oper: das unterbrochene Opferfeſt; dann den als braver Tonſetzer, noch mehr als Theoretiker um das Studium der Harmonielehre ſo verdienten Knecht, welcher als tüchtiger muſikaliſcher Didaktiker durch ſeine Lehrbücher das Voglerische Syſtem nicht allein leicht-faßlicher machte, ſondern auch den Blick in ſeine Tiefen erſchloß.

Die ehrenvolle Sphäre dieſer Wirkſamkeit erweiterte Vogler, indem er unter dem Titel: Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule, eine muſikaliſche Zeitſchrift, in monatlichen Lieferungen — vom 15. Brachmonat 1778 beginnend, in 3 Jahrgängen fortgeſetzt — herausgab, welcher als Vorbereitung die Entwickelung der Gründe der churpfälziſchen Tonſchule in Beiſpielen voranging. Durch die neuen Anſichten, welche hier zu Tage gefördert wurden; durch die Kühnheit der, aber wohlbegründeten Angriffe auf bisherige Irrungen; durch die Ausdehnung auf die Hauptrichtungen der Muſik, auf den Opern- Kammer- und Kirchen-Styl; durch die ausgeſprochene Tendenz, die lange leidige Trennung zwiſchen Theorie und Praktik aufzuheben; durch dieß Alles mußte dieſe Zeitſchrift, welcher an Geiſt damals keine andere gleich kam, aufregen, allgemeines Aufſehen machen, und die Geiſter in Bewegung ſetzen. Wir können daher ihr das Prädicat einer in jener Zeit Epoche machenden nicht abſprechen. Der geiſtvolle Schubart ſagt davon in ſeinen Ideen zu einer Aeſthetik der Ton-

kunſt S. 136: „In dieſer Schrift, ſo wie in anderen Vog-lers, ſpringt der Beweis von ſeinen tiefen Einſichten in die Geſchichte und den Geiſt der Tonkunſt zu ſehr ins Auge, als daß es ſelbſt ſein Gegner verkennen könnte. Seine Bemerkungen ſind oft neu und mit wahrem philoſophiſchen Geiſte durchdacht.„ Doch gibt er ſeinen ſpäteren Arbeiten in die deutſche Encyklopädie den Vorzug, von welchen er ſagt, daß ſie den reifen Forſcher und Denker verrathen. Auch erklärt er die von Vogler bearbeiteten muſikaliſchen Artikel in dem genannten Werke für weit reichhaltiger, weit tiefer gedacht, als die in dem Sulzer'ſchen Wörterbuche. Und in welchem geſetzgebenden Anſehen ſtand das Sulzeiſche Werk auch in dieſer Beziehung! — Durch dieſes Herabſteigen aus der Welt des Abſtracten in die concrete der muſikaliſchen Praxis war nun die Voglerſche Theorie den allſeitigen Angriffen Preis gegeben. Dieſe waren um ſo heftiger, als Vogler nicht immer mit gehöriger Klugheit verfuhr. So wie jeder Menſch, ſo hat auch die Welt ihre Lieblinge; und nicht ſelten mit Recht. Dieſe anmaßen, hat ſtets Unannehmlichkeit, oft bedeutenden Nachtheil im Gefolge. Vogler that dieſes. Er war ſogar hie und da in ſeinem Urtheile zu ſchnell, zu einſeitig. Das mußte ſeine Gegner vermehren. Selbſt Schubart, ſo ſehr er den Geiſt Voglers ehrt, ſagt von ſeinem Syſteme, es beſchränke zu ſehr den dem Künſtler nothwendigen Flug. „Vogler — ſpricht er S. 135 — erfand ein Heptachord, woraus er die Natur und den Fortſchritt aller Töne berechnen will. Sicher hat ſein Syſtem viel Tiefes und Gedachtes; allein keine Kunſt kann weniger das Sclavenjoch des Syſtems ertragen, als die Muſik. Jedes Syſtem in allen Wiſſenſchaften und Künſten zwängt den Geiſt und hemmt den Fortſchritt der menſchlichen Kennt-

niſſe. Ein Anderes iſt Ordnung und richtige Gedankenreihe, ein Anderes, dieſe Ordnung und Gedankenreihe ſo zu ſtellen, und durch ſelbſtgemachte Regeln zu verpalliſadiren, daß kein Blitzſtrahl einer neuen Wahrheit mehr durchdringen kann. Das beſtändige Zurückdenken an todtkalte Regeln macht den Lavaſtrom des Genies ſtocken, und ſtatt Feuer ſtrömt Schneewaſſer. Zu dieſem Fall iſt unſtreitig Vogler; daher haben ſeine Stücke viel Steifes, Eigenſinniges und Kaltes.“ Welche Miſskennung des Voglerischen Syſtems findet man hier! wie es noch weiter unten ſich zeigen wird. Nicht einmal das Syſtem in ſeiner Grundconſtruction, geſchweige denn den Geiſt deſſelben kannte Schubart. Vogler hat nicht ein Heptachord, ſondern zwei, jenes der harten Leiter, deſſen Bildung er nicht ſich, ſondern dem P. Valletti verdankte — wie es oben gezeigt wurde — und das der weichen Leiter, welches er durch ſein raſtloſes Studium gewann. Ferner unterwarf ſich Vogler nie ſclaviſch ſeinem Syſteme. Im Gegentheile tadelte man oft an ihm, daß er in ſeinen Tonwerken zuweilen gegen ſeine eigenen aufgeſtellten Grundſätze verfahre. Da bedachte man wohl nicht, daß er ſo handeln mußte: weil die Eigenthümlichkeit des Seelengemäldes, das er als Tondichter zu liefern hatte, eine geiſtig-höhere Deutung der Regel, damit eine Ausnahme gebot, welche alſo nicht die Regel ſtürzte, ſondern ſie kräftigte. Daß ferner Voglers Tonſtücke weder ſteif, noch kalt ſind, dieß widerlegen ſie ſelbſt durch Gehalt und Form. Und wenn man die herrlichen Werke von C. M. von Weber, von Meyer-Beer, Gänsbacher u. ſ. w. betrachtet, die doch nach den Grundſätzen des Voglerischen Syſtemes gebildet worden ſind und die — was die beiden Erſten betrifft — Sterne erſter Größe an dem Hori-

zent der neueſten Kunſtperiode wurden, wie fällt da Schubarts Behauptung von den beengenden Feſſeln des Vogleriſchen Syſtemes in ein Nichts zuſammen. Immer aber bleibt merkwürdig, was Schubart, einer der geiſtvollſten Menſchen ſeiner Zeit, ſagte: denn es zeigt uns, wie damals das Voglerſche Syſtem von vielen Seiten angeſehen und warum ihm entgegnet wurde. Zugleich ergibt ſich, daß Vogler mit ſeinen Anſichten über Kunſt einen Schubart, ſomit die Meiſten in ſeiner Zeit überbot.

Bei dieſer fleißigen Bearbeitung des theoretiſchen Theiles war Vogler eben ſo thätig im Praktiſchen, dabei in ſeiner Fortbildung als Orgel- und Klavierſpieler, worin er es ſchon früher bis zur Eminenz gebracht hatte. Schubart, als berühmter Klavierſpieler in dieſer Zeit anerkannt, ſomit kompetenter Richter, nennt ihn einen der erſten Orgel- und Flügelſpieler in Europa. Er ſagt: „Seine Fauſt iſt rund und glänzend. Er bringt die ungeheuerſten Paſſagen, die halsbrechendſten Sprünge mit bewundernswerther Leichtigkeit heraus. Seine Variationen ſind zauberiſch, und ſeine Fugen mit tiefem Verſtande bearbeitet. Er phantaſirt ganz vortrefflich. Seine Fauſt hat er durch beſtändiges Spielen ungewöhnlich ſtark gemacht.“ Und welche außerordentliche Meiſterſchaft beſaß er im Gebrauche des Pedals! Der Referent hörte ihn auf der Neumünſter-Orgel dahier, welche er nach ſeinem Simplificatens-Syſteme hergerichtet hatte. Er wollte dieſe in der durch ihn erhaltenen Vervollkommnung verführen und ſpielte mit bewundernswerther Meiſterſchaft. Zuerſt phantaſirte er frei, dann ergriff er ein großartiges Fugenthema (Hauptſatz) und als Contrathema (Gegenſatz) einen mit reicheren Figuren kolorirten brillanten Gedanken. Vogler kam bei der — über eine

halbe Stunde währenden — Durchführung in ein ſolches Feuer, daß das Tempo ungewöhnlich raſch wurde. Da konnte er mit ſeiner linken Hand im Baß die Paſſagen nicht mehr gehörig ausführen und — was die Finger nicht leiſten konnten, das übernahmen die Füße auf dem Pedale, mit einer Fertigkeit und Sicherheit, die alle anweſenden Kenner in Erſtaunen ſetzte. Und doch fand er auch da Gegner, die ſeinen Werth nicht anerkennen wollten. Mit Bedauern muß Referent den ſpäter ſo großen Mozart hier nennen, der ſich in ſeinen Briefen, an ſeinen Vater aus Mannheim geſchrieben, wo er eine Anſtellung ſuchte und im Vogler einen Rivalen fand, ſehr hart, ungerecht und liebelos gegen dieſen ausſprach.[1]

---

[1] Den damals ſchon durch ſein Leiſten ſelbſt in Italien von großen Meiſtern ehrenvoll anerkannten Vogler einen muſikaliſchen Spaßmacher zu nennen, einen Menſchen, der ſich recht viel einbildet und nicht viel kann; von der Kompoſition einer Meſſe Voglers, des großen Harmonikers, zu ſagen, es ſtimme oft gar nicht, er gehe in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen bei den Haaren hineinreißen, ganz plump; ihm die Conſequenz in der Fortführung der Gedanken abzuſprechen; ja ihm nachzureden, daß er durch Schlechtigkeiten zu ſeiner Stelle in Mannheim gekommen ſey, dieß wirft eben kein gutes Licht auf den damaligen Charakter Mozart's. Dieſer erzählt ſelbſt, daß der Churfürſt bei ſeiner Anweſenheit zu Padua (nicht Bologna) den P. Balletti aufgefordert habe, ſich über Vogler auszuſprechen und daß Balletti ſagte: „Er iſt ein großer Mann.“ Wenn der ehrwürdige Balletti, der im katholiſchen Kirchenſtyl einen Standpunkt einnahm, welchen Mozart erſt in ſeinen ſpäteren Jahren, hauptſächlich in ſeinem Requiem — in ſeinem letzten Lebensjahre — errang, wenn dieſer achtzigjährige fromme Prieſter unſerem Vogler eine ſolche Charakteriſirung zukommen läßt, wie verſchwindet dagegen das Urtheil des damals erſt ein und zwanzigjährigen Mo-

Und doch muß er eingeſtehen, daß er auf der Orgel ein Herrenmeiſter ſey. Mozart und alle Kapellmeiſter waren zur Probe der neuen Orgel in der lutheriſchen Kirche, welche Vogler ſpielte, eingeladen; da war ja für Mozart die ehrenvollſte Gelegenheit, ſeinen vermeintlichen Gegner zu überbieten und ſich zu empfehlen. Warum trat er nicht nach Vogler auf? —

Die Haupttendenz Voglers ging aber auf die Verbreitung ſeines Syſtems. Er ſagt hierüber: „Da ich im Jahre 1780 ſah, daß meine Landsleute mir nicht glauben wollten, wanderte ich nach Frankreich, und legte der Akademie der Wiſſenſchaften zu Paris mein Syſtem vor. Zwar erhielt ich die Ehre, Antheil zu nehmen an der Sitzung; allein d'Alembert, ängſtlich beſorgt für den Abſatz ſeiner Exemplare, Vandermonde, der durch Zweifel und Widerſprüche ſeine Kenntniſſe beweiſen wollte, beide Referenten bei der Akademie, hielten mich 6 Monate auf. Wöchentlich nahm man eine Unterſuchung vor, wo man die weitſchichtigſten Fragen aufwarf, z. B. alle mathematiſchen Verhältniſſe zu beſtimmen, die die Cherubim und Seraphim vor dem Thron des Allerhöchſten mützen u. dgl. m. Hierdurch hoffte man, mich zu er-

---

zart, der in ſeiner Kompoſitionsweiſe eine ganz andere Richtung verfolgte, als Vogler! Und wenn dieſer von einem ſolchen Manne, wie Vallotti, dem Churfürſten, ſeinem Herrn, mit ſo vieler Auszeichnung empfohlen ward, ſollten da niederträchtige Mittel nothwendig ſeyn, um jene Stelle zu erhalten, für welche ihn der Churfürſt hatte ausbilden laſſen? — Wie mochte man ſolche, für Mozart preſſantliche Briefe, vertrauliche Mittheilungen des noch unreifen Sohnes an den Vater bekannt machen? —

müden, und man hielt damit ſo lange an, bis ich einen Preis von tauſend Louis'or auf ein Material ſetzte, das man meinem Syſtem beifügen könnte, und denſelben Preis auf jedes, das man miſſen — oder auf das Buch, worin man ſie ſchon aufzeigen könnte. Dadurch erzwang ich die Approbation. Im März 1782 lieferte de la Lande in ſeinem Journal des Scavans in Paris einen Auszug von meinem Syſtem. Dieß erleichterte mir die Aufnahme in London; und nachdem ich 1783 dem Sir Joſeph Banks, Präſidenten der königlichen Geſellſchaft, eine lateiniſche Abhandlung über die Vereinigung der Theorie mit der Praktik nebſt meinem Tonmaße überreicht hatte, folgte ſchon in vierzehn Tagen die Approbation in den ſchmeichelhafteſten Ausdrücken." Auch in einigen Gegenden Süd-Deutſchlands, z. B. in Franken, beſonders im Würzburgiſchen und Bambergiſchen, in Schwaben u. ſ. w. hatte es Eingang gefunden; ſowie es ſpäter von den Theilnehmern der muſikaliſchen Korreſpondenz am Rheine den Recenſionen zu Grund gelegt wurde. Aber im Norden von Deutſchland wollte es nicht in Aufnahme kommen. Doch ein glücklicher Zufall förderte hier die Wünſche des muſikaliſchen Miſſionärs. Vogler ward von Guſtav III. nach Schweden berufen, um hier den muſikal. Unterricht des Kronprinzen theils ſelbſt zu ertheilen, theils zu leiten, und zugleich zum Chef der königlichen Kapelle (Chef de la musique) ernannt; von dem ſich der königl. ſchwediſche Kapellmeiſter Kraus bei ſeiner Zurückkunft im December 1786 dem Könige mußte vorſtellen laſſen, und von welchem auch der Kapellmeiſter Uttini bei der Aufführung der Trauer-Kantate zu Ehren des Grafen Ferſen die königl. Kapelle ſich erbitten mußte. Vogler hatte den Schutz und die Gnade des Landesherrn für ſich. Und ſowie die Sonne Millionen der edelſten

Blüthen und Früchte durch ihre belebende Kraft hervorruft, ſo wirkt für die Kunſt die beſeelende Sonne Jener, welche an der Spitze der Regierung ſtehen, die Sonne der fürſtlichen Gnade und Unterſtützung. Was war Perikles für die in der Geſchichte unſterbliche Pflege der Kunſt in Athen und ganz Griechenland! Und welches ruhmgekrönte Muſter gibt hier unſer großmüthiger König! — Dagegen wo Düſterheit den Horizont der Kunſt trübt; wo kalte Nacht den die Kunſt beglückenden Tag verſcheucht; wie treten da die ſchauerlichen Nachtthiere hervor! Welches verderbliche Gezieſer, durch Neid oder Ignoranz, vielleicht durch beides erzeugt, erhebt ſich aus den Sümpfen! — So war es bei Vogler. Sein Verdienſt fand durch die Weisheit, große Bildung und Gnade des Königs die verdiente Anerkennung, und die Kunſt erblühte mit ihren ſchönſten Früchten. Der Referent übergeht der Kürze wegen, was Vogler als Tonſetzer, ſowie für die Erhebung der königlichen Kapelle leiſtete, und berührt nur das, was für den Erſchwung der Pflege der Muſik ſo wichtig war, die Errichtung einer königlichen Muſikſchule in Stockholm, welche — nach Gerber — im Jahre 1796 ſchon ſiebenzehn Lehrer in der Inſtrumentalmuſik zählte, und deren Geſang-Zöglinge unter der Leitung von Häffner — der ſpäter Kapellmeiſter wurde — und von dem Geſanglehrer Piccini — einem Sohne des berühmten Piccini — mehrere Operetten aufführten. Um eine gründlichere Bildung im Wiſſenſchaftlichen der Muſik herzuſtellen, ſchrieb er ſeine Theorie in ſchwediſcher Sprache und hielt in Stockholm mehrere Jahre öffentliche Vorträge über die wiſſenſchaftliche Behandlung der Muſik. Aber auch als edler Menſch und als würdiger Prieſter wollte er wirken: da wandte er die bedeutenden Einnahmen, welche

er im Winter als groſser Künſtler in den Conzerten erhalten hatte, an, um im Sommer die entfernteſten Gegenden Schwedens zu beſuchen, Nothdürftige zu unterſtützen, und die heilbringenden Grundſätze der reinen Chriſtuslehre zu verbreiten, als würdiger Erzeuge Deſſen, Der die Menſchheit rettete und ihr die himmliſchen Gefilde öffnete. Und um auch Beglückendes für die Zukunft zu begründen, errichtete er im Jahre 1794 zu Stockholm eine Wittwen- und Waiſenkaſſe für die königliche Hofkapelle. Welch' ſegenreiches Wirken! Welche groſse Unterſtützungen floſſen den Armen zu, welchen er den gröſsten Theil ſeiner Einnahmen von hundert Conzerten, die er in Schweden gab, zufliesen lieſs! —

Dabei beachtete er aber doch Alles, was in anderen Ländern vorging. Daher ſeine vielen fortgeſetzten Reiſen, die ihm dienten, um an eigener Bildung zu gewinnen, neue Anregung zu weiteren Forſchungen zu erhalten, und auch wieder bildend auf Andere einzuwirken, zur Förderung der Kunſt, zur Erhebung des Reiches Gottes. Merkwürdig in dieſer Hinſicht war ſeine Reiſe nach Holland im Jahre 1789. Seinen Ruf hatte er ſchon früher begründet, und davon zeugt das im Jahre 1785 am Cäcilientage gegebene Conzert, wozu in zwei Tagen ſieben tauſend Billete abgeſetzt waren. Vermuthlich um den vielen Unannehmlichkeiten nicht ausgeſetzt zu ſeyn, welche ſein Spiel auf den Kirchenorgeln mit ſich führte (er ſoll manchen Orgeln ziemlich zugeſetzt haben), um in jedem Saale ſpielen zu können, hatte er ſich in Holland eine tragbare Orgel machen laſſen. An ihrer inneren Einrichtung arbeitete er über vier Jahre. Die darin befindlichen Zungenregiſter wurden meiſtens zu Petersburg verfertiget, nach der Zeichnung in einer Preisſchrift, wie man durch Pfeifen die

Selbſtlauter a, e, i, o, u herausbringen könne, die andern Pfeifen theils in Warſchau, theils am Main und am Rhein. Er verwendete acht tauſend Thaler auf dieſes Werk. Sie ſollte ein vollkommenes Orcheſter darſtellen — ein Orcheſter entbehrlich machen — und ahmte daher alle gangbaren Inſtrumente nach, weder ſie Vogler Orcheſtrion nannte. Sie hatte vier Manuale (Klaviere) zu 63 Taſten, ein freies Pedal zu 39 Taſten, 14 ganze und einfache Stimmen, zwei halbe für den ganzen Diskant und eine ganze, die zweifach war, dann 35 Regiſter-Züge, 900 Pfeifen, einen 24 Fußton, und eine kubiſche Figur von 9 rheinländiſchen Schuhen. Sie hatte keine Geſichts-Pfeifen, und zeichnete ſich aus durch eine äußerſt genaue Temperatur, was damals an Orgeln noch nicht häufig getroffen wurde. Neu und höchſt merkwürdig war die daran angebrachte Erfindung, den Ton in allen Stimmen anwachſen und wieder verlieren zu laſſen. Nach Gerber — in ſeinem älteren Tonkünſtler-Lexiken, Art. Vogler — ſoll ſie an Gravität — manche 32füßige Werke übertreffen und Feinheiten enthalten haben, wie man ſie ſelbſt nicht auf der Harmonika trifft. Auch ſoll ſie die Viertelstöne angegeben haben und von den Muſikliebhabern in Amſterdam das Non plus ultra der Orgelbaukunſt genannt worden ſeyn. Welcher Gewinn für den Orgelbau und das Orgelſpiel! Doch noch in anderer Hinſicht war dieſes Inſtrument höchſt wichtig. Vogler erhielt hier die ſpäter mit ſo vielem Geiſt ausgeführte Idee der Reform des Orgelbaues und ſeines Simplificatious-Syſtemes, wodurch die Akuſtik ſo Vieles gewann und wodurch der Grund gelegt wurde zu den tiefſinnigſten und fruchtbarſten Forſchungen in dieſem, damals ſo vernachläßigten Felde. Dazu trug wieder ein eigenes, wie von Oben geſchicktes Ereigniß bei. Im Jahre

1790 ward zu London der Messias von Händel mit einer Besetzung von 900 Musikern — 500 Sängern und 400 Instrumentisten — aufgeführt. Das war für Vogler höchst interessant. Er reiste also dahin. „Die Wirkung, sagt Vogler, war groß. Und doch hätte man denselben Effekt mit weniger als 100, vielleicht mit 60 Personen erzielen können. Da man, um die Instrumente verhältnißmäßig zu besetzen, auch Musiker genommen hatte, welche wenig auf ihren Instrumenten leisteten, so traten die Singstimmen zu sehr hervor.“ Diese Musiker nennt Vogler nun sehr sinnig Gesichts-Musiker, und dabei kam ihm der Vergleich mit den Gesichtspfeifen bei einer Orgel. Sowie diese nichts nützen, im Gegentheile in akustischer Hinsicht viel schaden, so fand er dasselbe bei dieser Aufführung. Zugleich bemerkte Vogler sehr richtig, daß sich mit einer solchen Masse die erst nach Händels Zeiten eingeführten Feinheiten, z. B. jene nur durch weise Kombination von Blasinstrumenten erreichbare Haltung, das Helldunkel u. s. w. nie hervorbringen lassen. Dadurch kam er auf den Gedanken, alle Pfeifen in der Orgel, welche nicht zur edlen, schönen, ergreifenden Wirkung beitragen, als störend zu entfernen — das Ganze zu vereinfachen, zu simplifiziren —, dagegen alle von der Natur dargebotenen Mittel der Erzeugung und Verstärkung der Töne zu benutzen. Der große Violinist Tartini zu Padua hatte in seiner Entwickelung der Principien der musikalischen Harmonie, welche im Jahre 1767 zu Padua erschienen war, nebst vielen sehr scharfsinnigen und neuen Erörterungen, auch sehr geistreich darüber gehandelt, wie die Natur den dritten Ton erzeuge. So gibt z. B., wenn auf der Violine das leere g gegriffen wird und auf der d-Saite das e, die Natur das Violoncell-e,

als das Ganze zu den zwei Theilen. Das veranlaßte Vogler, alle Töne, welche die Natur durch die Benutzung der harmoniſchen Verhältniſſe verlieh, nicht mehr durch eigene Pfeifen erzeugen zu laſſen. Dazu kam noch ſeine ſcharfſinnige Erforſchung der Art, die erzeugten Schwingungen aufzunehmen, ſie auszubilden, zu nähren und in voller geſammter Kraft wiederzugeben: — und die Hauptgrundlagen ſeines Simplifications-Syſtemes, ſowie ſeiner höchſt intereſſanten, ſpäteren akuſtiſchen Forſchungen und Erörterungen waren vorhanden, wie er dieß in einer Abhandlung näher entwickelte, welche er zu Berlin am 15. Dezember 1800 in der Sitzung der Geſellſchaft der naturforſchenden Freunde vortrug, und die in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung vom Jahre 1801 Nr. 31 u. d. f. erſchien. Wie Vogler bei dieſer Simplification der Orgeln verfuhr, das gibt Gerber näher an. Er ſagt: a) „Vogler verwirft alle Mixturen, Zimpeln und anderes ſchwirrendes kleines Pfeifenwerk, als unnöthig und der reinen Stimmung ſchädlich, durchaus. b) Zu Ausfüllungsſtimmen wählt er nun ſtatt derſelben, z. B. in einem 8füßigen Werke, das Gedackt 8 Fuß, wirft die ſieben größten Pfeifen davon heraus, ſetzt dann das nun folgende große G, als die achte Pfeife, auf die Taſte c; ſo daß nun dieß Gedackt die reine Quinte zum Prinzipal C, 8 Fuß, ertönen läßt, und rückt dann die übrigen Pfeifen dieſes Gedackts dem obigen großen G in der Reihe nach. Hierdurch entſteht ein vollſtändiges gedecktes Quintenregiſter. Hierauf nimmt er Gedackt 4 Fuß, oder ein anderes ähnliches Regiſter dieſes Gehalts, wirft die 4 größten Pfeifen davon heraus, und ſetzt nun die folgende Pfeife e auf die Taſte c, ſo daß ſie zur 4füßigen Oktave eine große Terz ertönen läßt, und verfährt dann mit den

übrigen Pfeifen dieſes Regiſters, wie oben mit dem Quintenregiſter. Durch dieſe beiden neuen Quinten- und Terzenregiſter gewinnt er nun nicht nur die nöthigen Ausfüllungsſtimmen, ſondern es entſteht dadurch, nach ſeiner Verſicherung und Demonſtration, eine ganz neue Quantität des Fußmaßes des ganzen Werks; indem, nach der Theorie vom dritten Klange, das vorher 8füßige Werk nun als ein 16füßiges, und ein vorher 16 füßiges nun als ein 32 füßiges ertönt. c) Verwirft er die Geſichtspfeifen. Hierdurch erſpart er nicht nur, ſondern vereinfacht auch die Regierung der zur Taſtatur gehörigen Mechanik, da nun die Pfeifen in der nämlichen Ordnung, wie die Taſten auf dem Klaviere, aufeinander folgen können; den Vortheil ungerechnet, daß bei dieſer Einrichtung Thüren- oder Dachſchweller über der ſo rundum verſchlagenen Orgel angebracht werden können, und daß das Ganze ſelbſt auf eine gute Art mit dem Altar oder der Kanzel vereinigt werden kann."

Sehr Intereſſantes über ſein Simplifikations-Syſtem hat Vogler auch in Nro. 40 der Leipz. allgem. muſikal. Zeitung vom J. 1800 ausgeſprochen.

Bei dieſem ſeinen Aufenthalte in London ließ ſich Vogler im Pantheon auf ſeinem Orcheſtrion hören. Der Beifall war unbeſchreiblich, und ſeine Einnahme betrug 1000 Pf. Sterling. Von den beſten Folgen aber für die Kunſt, vorzüglich für das Orgelſpiel war die meiſterhafte Behandlung ſeines Inſtrumentes. Sie war aufforderndes Muſter zur Nachahmung und hatte die gute Folge, daß nun die Orgeln in England mit Pedal verſehen wurden, was früher nicht häufig der Fall geweſen war; denn man war überraſcht von den großen Effekten, welche Vogler durch das Pedal gewann,

das dem ganzen Spiele ſo viele Kraft, Majeſtät und reiche Mannichfaltigkeit verlieh. Um den Eifer im Bearbeiten der Tonſetzkunſt anzufachen, ſetzte er einen Preis von 30 Dukaten auf die beſte Compoſition des Pſalmes: Magnificat anima mea Dominum. Gegen den Herbſt dieſes Jahres ſoll er wieder nach Deutſchland gekommen ſeyn, und zu Koblenz und Frankfurt geſpielt haben. In der letzten Stadt beſchloß er ſein zweites Concert mit Händels großem Hallelujah, mit wunderbarer Durchführung von drei Themen. Von hier ging er nach Schwaben. Wo er hinkam, wurde er als der größte Künſtler gefeiert, und zu Eßlingen überreichte ihm der Magiſtrat den Ehrenwein, den ſonſt nur Fürſten erhielten. (Mehrere Biographen laſſen ihn die Reiſe durch die Rheingegenden und durch Schwaben im J. 1791 machen.) Im J. 1792 finden wir ihn zu Hamburg, wo er 6 Concerte gab. Im J. 1793 kehrte er nach Stockholm zurück, als großer Orgelſpieler in den Concerten auftretend, als Tonlehrer durch ſeine inſtructiven Vorleſungen über die Harmonielehre wirkend, und zugleich unter anderen vielen Tonwerken auch die Oper „Guſtav Adolph“, die er ſchon im J. 1791 nach der „Athalia“ verfertiget hatte, wieder zur Aufführung bringend.

Vogler hatte viel gehört von dem großen Erſchwunge, welchen die Muſik in Frankreich durch die begeiſternde neue patriotiſche Richtung erhalten habe. Was Kunſt im engeren Sinne zu leiſten vermöge, das war ihm bekannt. Aber wo die natürliche Quelle der Begeiſterung fließt, dort die Blüthen aufzugreifen, kurz Nationalmuſik — das war der Gegenſtand ſeines ernſten, fortgeſetzten Studiums. Daher ſeine Reiſe nach Paris im J. 1795, wo er ſeine Meiſterſchaft auf der St. Sulpize-Orgel bei dem ſtärkſten Andrange der Zuhörer und unter

ihrem enthuſiaſtiſchen Beifalle bewies. Die Einnahme betrug 15,000 Livres: — er gab ſie ſeinen Brüdern — den Armen; denn auch er war nie wohlhabend, und konnte es, bei ſeinen großen Einnahmen, nicht ſeyn; dieſe floßen der Förderung der Kunſt zu und der chriſtlich-prieſterlichen Unterſtützung der Hilfsbedürftigen. Und wie beträchtlich dieſe waren, erhellt daraus, daß er ſich in Holland allein 100 mal hatte hören laſſen. Auch jetzt kehrte er über Holland nach Stockholm zurück. Sein Orcheſtrion hatte Schaden gelitten; er ließ es wieder trefflich herſtellen und es mußte ihm nun dienen zu den wichtigſten Forſchungen im Gebiete der Akuſtik. Wie ſcharfſinnig und wohlberechnend, keine Mühe, keine Auslage ſcheuend, er dabei zu Werke ging, mag er uns ſelbſt erzählen. „Ich richtete einen Saal und ein Nebenzimmer ein, um es hören zu laſſen. Da der Saal nicht hoch genug war, um mir einen gehörigen Spielraum zu gewähren: ſo ließ ich es in einem Nebenzimmer aufſetzen, und in der Mauer eine Höhlung anbringen, wodurch der Ton in den Saal geleitet werden könnte. Das Orcheſtrion bekam innerhalb des Zimmers eine bewegliche Wand, die ich vermittelſt eines dazu geeigneten Fußtrittes, der unter den Manualen in der Ausſchweifung vor dem unteren Wellenbrett rechts hinein, aber über den Pedalen lag, ganz, oder halb, nach Belieben öffnen und ſchließen konnte. Dieſe (ſo zu ſagen) ſpaniſche Wand gewährte mir einen ſanften allmäligen Stufengang, der vom Pianiſſimo durch das Creſcendo zum Forte, Fortiſſimo überging, und durch das Diminuendo wieder zurückwich.

Um nicht nur allein die Modifikation des Tones ſchwächer und ſtärker, ſondern auch dunkler und heller zu haben, ließ ich dieſe Wand mit einer wollenen Bendecke über-

ziehen, die eine Dämpfung wie bei dem Fortepiane verſtellte, den Ton einſaugte; wodurch bei ihrem Aufgehen die Qualität des Tones allmählig an Schärfe gewinnen mußte. Allein ich wollte die Bewegung der Wand dem Auge des Zuhörers entziehen, und was noch weit ſchwerer war, den Ton erſt in die Höhe leiten, ehe er zum Ohre des muſikliebenden Publikums dringen konnte, und es ward eine kupferne Maſchine in der Form einer halben Pauke, aber von koloſſaler Größe verfertigt. Sie wog über 50 Pfund und war vom feinſten Kupfer, das ich aus dem ſchwediſchen Bergwerke Fahlun kommen ließ. Sie wurde von vorne an der Höhlung, durch welche der Ton in den Saal geleitet werden mußte, angebracht.

Dieſe Maſchine, die ich eine kupferne Wanne nannte, war zum Sammelplatz der ganzen Harmonie, zum akuſtiſchen Fokus beſtimmt.

Sobald dieſer kupferne Reſonanzboden von den eingeſogenen inneren Schwingungen der Orgel in Erzitterung gerieth: ſo machte dieſe harmoniſche Maſſe einen Wogenſprung, ſchwang ſich in die Höhe, und prallte bei der entgegenſtehenden Mauer hinten am Konzertſaale wieder an. Die Wirkung dieſes akuſtiſchen Verſuches wurde noch dadurch erhöht, daß vorne eine prächtige Dekoration die ganze Einrichtung dem Auge verhüllte. Sie beſtand in einem Hintergrund von roſenrothem Silberſtoff, geziert mit Guirlanden, mit Feſtons von Blumen nach der beſten Zeichnung.

Um dieſe Maſchine zu befeſtigen, ſo, daß die Erzitterung derſelben nicht darunter litt, wurde in die Höhlung ein hölzerner Zirkel eingemauert, und auf das Holz nagelte man ſo viele Pergamentſtücke mit Löchern auf, als die äußere kupferne Wanne Löcher hatte. Die pergamentenen Oeffnungen

wurden an die Oeffnungen der Wanne durch seidene Schnüre, die elektrisch sind, gehestet, und dadurch die Wanne befestiget; noch mehr durch englische Stahlfedern außerhalb der Wanne. Dadurch wurden die Schwingungen des inneren Orchestrions und die Erzitterung des äußeren kupfernen Resonanzbodens miteinander identifizirt."

Mit dem Ende des 1796er Jahres waren die zehn Jahre seines Engagements verflossen. Doch die großen Dienste, welche er geleistet hatte, die bedeutenden Vortheile, welche durch ihn nach allen Richtungen verbreitet worden waren, machten es wünschenswerth, seine Dienstzeit noch weiter auszudehnen. Im Jahre 1797 ließ er zu Stockholm ein neu erfundenes Instrument, Organo-Chordium, verfertigen, welches von trefflicher Wirkung gewesen sein soll. Wahrscheinlich fällt in diese Zeit seine Reise nach Griechenland und Afrika, die mit so vielen Beschwernissen und Opfern verbunden war. Er unternahm sie, nicht blos um die griechischen Tonarten in ihrer Reinheit, um den Choral an der Quelle kennen zu lernen; sondern das, was als würdige Aufgabe unserer Zeit vorliegt: von der gewonnenen und so oft bis zur Künstlichkeit ausgearteten Pflege der Musik auf die reine Sprache der Natur zurückzukehren, das schwebte seinem Geiste als hohes Ziel vor. Er sagt hierüber in seinem Choralsystem S. 21: „So gern man auch sich täuschen will, daß die Musik nun den höchsten Gipfel erreicht habe: so finde ich leider! das Gegentheil. Ein betäubendes Geräusch von starktönenden Instrumenten; ein Gemengsel von heterogenen Stimmen; Wirrwarr von Modulationen; eine unnatürliche Ausdehnung des Umfanges; unvernehmlich hohe zwitschernde Klänge, die man in dem Maße bewundert, als sie das Vermögen, sie aufzufassen, übersteigen;

eckelhafte Modekrämerei von unanſtändiger Broderie (man darf dreiſt ſagen: Brodomanie), wo die naive Zeichnung entehrt wird; Entheiligung der Menſchenſtimme durch nichtsbedeutende Schnörkel und Zierrathen; ein wilder Aeolus, der durch drei Oktaven raſet; Tonſetzen, die ein geſundes Ohr beleidigen u. dgl. m., dieſes nennt man haut gout, den feinen Geſchmack in der Muſik u. ſ. w." Daher ſein raſtloſes Streben, den Urgeſang der Menſchheit und den Choral in ſeiner Reinheit aufzufinden. Wir ſehen ihn nun auf den armeniſchen Inſeln, wo er den, von frühen Jahrhunderten her durch eine ſtrenge Tradition unverfälſcht erhaltenen Choralgeſang in ſeiner Reinheit und mit harmoniſchen Modulationen begleitet hörte, die eben auch ihren Urſprung aus dem natürlichen Erguſſe des gottbegeiſterten Gemüthes beurkunden. So erſchloß ſich ihm die reine Grundquelle für die Melodie und Harmonie. Wir ſehen ihn in Afrika, verſehen mit einem Klavichord, um intereſſante Entdeckungen zu machen. Er hört die Knaben nach geendigter Schule einen Text aus Mahomeds Koran ſingen. Die Melodie kömmt ganz mit den griechiſchen überein. So vergleicht er alle gefundenen National-Melodien, religiöſen und profanen Charakters; das Gefundene bezieht er auf den alt-chriſtlichen Choral: und ſo liegt ihm mit höchſter Wahrſcheinlichkeit die Grundform des Urgeſanges vor, der ſich im grauen Alterthume ſchon durch die verſchiedenen Länder verbreitete, und, wenn auch durch die Eigenheit der verſchiedenen Nationen modifizirt, doch denſelben Grund-Typus beibehalten hatte. Die herrlichen Reſultate dieſer merkwürdigen Reiſe legte er in ſeinem Choral-Syſteme dar, welches er zu Kopenhagen im Jahre 1800 erſcheinen ließ, und das auch ſpäter bei André zu Offenbach herauskam. Wie konnte bei ſo

tief gewonnenen An- und Einſichten Vogler mit ſo vielen ſchwülſtigen, durch ihre Künſtlichkeit ſo oft die Melodie verderbenden, die Andacht ſtörenden, unheiligen, ja gemeinen Choralbegleitungen zufrieden ſeyn! Wie mußten dieſe ſein Gemüth verwunden! Daher ſein Umändern der Seb. Bach'ſchen Choräle, welches ihm ſo viel Verdruß und ſo viele Feinde zuzog. Daß Vogler nie daran dachte, den Verdienſten dieſes großen Mannes zu nahe zu treten, beweiſet das über ihn S. 20 ausgeſprochene Urtheil: „Seb. Bachs Fertigkeit auf der Orgel und dem Klaviere, die Feſtigkeit, womit er auf der Orgel vierſtimmig und durch den Beitritt eines vom Manualbaß weſentlich verſchiedenen Pedals fünfſtimmig ſpielte, iſt und bleibt ſein ausgezeichnetes Verdienſt. Er beſaß die vielumfaſſende Geläufigkeit, die fremdeſten Harmonien, ganz ungewöhnliche, noch nie gehörte Tonfolgen einzuführen. Keine Nation kann einen ſolchen Orgelſpieler aufweiſen, und wir Deutſche haben Urſache, auf ihn ſtolz zu ſein." Konnte er dieſem Manne einen ehrenderen Lobſpruch, größere Anerkennung ertheilen? Aber zu zeigen, wie ſelbſt dieſer große Mann, durch den Reichthum ſeiner genialen Harmonieen verleitet, hier, wo nur die möglichſte Einfachheit das wahre Ziel iſt, ſich verirren konnte, weil es ihm an der Einſicht in den Urtypus des Chorals fehlte, das war die Abſicht Voglers. Darauf bezieht ſich auch ſeine Aeußerung, daß Seb. Bach hier den Mangel an theoretiſcher Erkenntniß bewieſen, den Geſang aufgeopfert, und ſeine Begleitung nicht mit Geſchmack ausgewählt habe. Die Perſon und das außerordentliche Verdienſt dieſes großen Mannes verehrte er; aber die Wahrheit und die heilige Sache der Gottesfeier waren ihm das Höchſte. Nur mag er darin gefehlt haben, daß er ſeine Prinzipien, wie

er ſie, beſonders in der Umarbeitung der zwölf Choräle von Seb. Bach, welcher die Zergliederung von C. M. v. Weber beigefügt iſt, deutlich ausſprach, daß er dieſe aus dem Weſen des Chorals und aus der Natur des menſchlichen Geiſtes geſchöpften Prinzipien, welche doch nur zunächſt auf den katholiſchen Choral paſſen, auf den proteſtantiſchen anwandte, worüber der Referent ſchon oben geſprochen hat. Auch geſtattet wohl die Bemerkung dieſer Choräle bei Oratorien, wie dieß Seb. Bach öfter gethan hatte, eine reichere Behandlung.

Nach Gerber fing er auch im Jahre 1797 zuerſt an, ſein Simplifications-Syſtem auf Kirchenorgeln anzuwenden, indem er im nämlichen Jahre die Orgel in der deutſchen Kirche zu Norrköping auf dieſe Art ganz neu aufbauen und kurz darauf die in der Domkirche zu Linköping nach eben dem Plane einrichten ließ. Im Jahre 1799 verließ er Schweden für immer, von woher er eine lebenslängliche Penſion von 500 ſchwediſchen Thalern erhielt. Er ging nach Kopenhagen, wo er ſeinen „Hermann von Unna" mit ſeinen meiſterhaften Chören, unter dem größten Beifalle, aufführen ließ. Während des Druckes ſeines Orgelſyſtems hielt er ſich einige Zeit zu Altona auf. Im Sommer des Jahres 1800 kam er nach Berlin. Hier gab er drei Orgelconcerte, zwei in der Marienkirche, deren Orgel er nach ſeinem Syſteme eingerichtet hatte. Dieſes fand ſo viel Beifall, daß der König ihn beauftragte, zu Neu-Ruppin eine ganz neue Orgel nach demſelben bauen zu laſſen. Nach ſeinem Anſchlage kam dieſes zweiunddreißigfüßige Werk von vierundfünfzig Stimmen, für vier Klaviere mit ſechsundfünfzig Taſten und einem freien Pedale nicht höher als auf zweitauſend Thaler. Wie mußte er da das Intereſſe

ſo manches Orgelbauers verletzen! Daher die vielen harten Angriffe auf ihn in den öffentlichen Blättern.

Nachdem Vogler ſo viele Jahre mit ſo großem Vortheile dem Auslande gedient hatte, ſo wollte er nun auch ſeinem Vaterlande nützlich ſein, und hier ſeine Lebenstage beſchließen. Er ſtellte den Antrag, man möge ihm die Pfarrei zu Pleichach (eine damals geringe Pfarrei), in deren Kirche er getauft worden war, und dabei die damals vakante Stelle eines Hofkapellmeiſters übertragen und ihn zum geiſtl. Rathe ernennen — was er ja ſchon war. Allein die damals herrſchende Partei wußte dieſe Sache, die von dem wohlthätigſten Einfluſſe für Würzburg geweſen wäre, zu hintertreiben. Da nahm er den Ruf nach Prag, als öffentlicher außerordentlicher Tonlehrer an der dortigen Univerſität, an. Am 9. Nov. 1801 hielt er ſeine Antrittsrede, worin er die Frage erörterte: Was iſt Akademie der Muſik? Seine Vorleſungen fanden den größten Beifall, und in Vogler lebte der edle Eifer, der böhmiſchen Nation, die, wie er ſagte, mit Recht ſeit undenkbaren Jahren den Namen der harmoniſchen behauptet, die Ausbeute ſeiner Kenntniſſe und das Reſultat langer Erfahrung und unzähliger Verſuche mitzutheilen. Referent ſprach mit vielen jungen Tonkünſtlern, die hier die ſolideſte Grundlage ihrer muſikaliſchen Bildung erhalten hatten. Für dieſe Vorträge über Muſik ſchrieb Vogler ſein Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, das zu Prag, 1802, in Kommiſſion bei Barth herauskam. Leider! ſollen ſpätere unangenehme Verhältniſſe auf die Wirkſamkeit Voglers ſtörend eingewirkt haben.

Gegen Ende des Jahres 1803 kam Vogler nach Wien. Auch hier leiſtete er für die Pflege der Kunſt ſehr Erſprieß-

liches. Gänsbacher, ein tüchtiger junger Mann und später Schüler Veglers, sagt: „Der bloße Umgang mit ihm allein schon war eine Schule; durch seine Gelehrsamkeit und Erfahrung in der Kunst bereicherte ich meine Kenntnisse, in deren Mittheilung er immer sehr bereitwillig sich zeigte.“ Vogler schrieb mehrere Chöre zum Trauerspiel „Athalia“, welche im Theater aufgeführt wurden. Hier feierte Vogler den Triumph seiner Kunst zu phantasiren. Sonnleithner gab Vogler zu Ehren eine musikalische Soirée und lud die ausgezeichnetesten Künstler, darunter auch Beethoven, dazu ein. Vogler, aufgefordert, auf dem Fortepiano zu phantasiren, führte ein von Beethoven selbst aufgegebenes Thema von 4 ½ Takten, zuerst in einem Adagio, dann fugirend durch. Es war ein durchaus gebundenes Spiel, aber mit ganz neuen noch nie gehörten Harmonieverbindungen und Wendungen verwebt. Gänsbacher sagt: „Ich entbrannte für Vogler vor Erstaunen und Entzücken in einen Enthusiasmus, den bisher noch keine musikalische Produktion in mir in einem so hohen Grade rege machen konnte.“ Nach Vogler phantasirte Beethoven auf ein von Vogler gegebenes Thema von 3 Takten (die Cdur Scala in Allabreve eingetheilt). Beethovens ausgezeichnetes Klavierspiel, verbunden mit einer Fülle der schönsten Gedanken, überraschte mich zwar auch ungemein, konnte aber mein Gefühl nicht bis zu jenem Enthusiasmus steigern, womit mich Veglers gelehrtes, in harmonischer und contrapunktischer Beziehung unerreichtes Spiel begeisterte.“ Welche Ehre für Vogler, den anerkannt größten Meister der neueren Zeit überboten zu haben! überboten in jenem Theile, welcher die höchste Ausbildung in den Tiefen der Tonkunst und das größte Studium, sowie eine unbeschreibliche, rastlose Uebung voraussetzt!—

Wie ſtellt ſich dadurch der hohe Standpunkt heraus, welchen Vogler in der Reihe der größten Geiſter aller Zeiten einnahm! — In dieſer Zeit ſchrieb Vogler ſeine Oper „Samori“, wofür er, nebſt freier Wohnung und nebſt andern Vortheilen, 12,000 fl. erhielt. Die Kompoſition bewies ſeinen tiefen, großen Geiſt, und auch das Perſonal des Orcheſters und des Theaters hatte Alles für eine würdige Darſtellung gethan. Sie ward mit dem größten Enthuſiasmus aufgenommen. Aber ſie erhielt ſich nicht auf dem Repertoire, hauptſächlich, weil das Sujet das Publikum nicht anſprach. Auch trat ſchon die Richtung des Zeitgeiſtes auf äußere, brillante, wenn auch unwahre Effekte zu ſehr hervor, als daß die tiefe Charakteriſtik Voglers ihre gehörige Würdigung hätte finden können. Es war Beſtimmung von Oben, daß die Muſik dieſe, mehr dem Aeußeren huldigende Periode durchleben ſollte, damit die Sehnſucht nach dem Ewigwahren, nach dem Ewigſchönen die Herzen der Menſchen erfülle, und ſo die Morgenröthe eines beglückenden Tages der auferſtehenden muſikaliſchen Kunſt heraufführe. —

Bei dem Ausbruche des Krieges mit Oeſterreich im Jahre 1805 ging Vogler nach München, wo bei der Vermählung der edlen Königstochter mit dem Vicekönig von Italien, Prinz Eugen, ſeine, nun durch ihn bereicherte Oper „Caſtor und Pollux“ mit großem Beifalle aufgeführt wurde. Auch wirkte Vogler höchſt wohlthätig für die Bildung einzelner Künſtler; für die Erhebung der Kirchenmuſik; durch treffliche Kompoſitionen; und durch intereſſante theoretiſche Schriften. Im Jahre 1807 beſuchte er Frankfurt und die dortige Gegend, dabei Darmſtadt. Der Großherzog, bemüht, die Muſik und das Theater zu heben, nahm unſern Vogler mit fürſtlicher

Huld auf; beehrte ihn mit der Würde eines geheimen geistlichen Rathes; ernannte ihn zum Groß-Komthur des Verdienstordens, dessen Insignien er ihm selbst mit größter Auszeichnung überreichte; übertrug ihm die Leitung des Hoforchesters — in so weit er selbst sie nicht besorgte —; gab ihm freie Wohnung; die Tafel bei Hofe; und einen sehr ansehnlichen Gehalt. Hier seine Tage in Ruhe und mit dankvollem Herzen gegen die großherzogliche Familie zu endigen, war sein ernster Entschluß. Aber sowie die Sonne bei ihrem letzten Scheiden am beglückenden Tage noch ihre belebenden und befruchtenden Strahlen verbreitet: so des rastlos-thätigen, im Gutes- und Wohlthun unermüdlichen, großen Mannes Lebensende. Daher seine herrlichen Kompositionen, welche er in dieser Zeit theils neu verfertigte, theils verbessernd umarbeitete. So die Ausstattung der von ihm bereicherten Oper „Sameri", nach deren Aufführung ihm bei der großherzoglichen Tafel mit der erhebendsten Auszeichnung der Ehrenkranz überreicht wurde. Doch, wie der Heiland zur Verbreitung seiner heilbringenden Lehre seine Apostel bildete und in seinem Geiste erzog: so wollte Gott, daß auch Vogler noch dieses Glück erleben sollte. Drei junge Männer, durch die trefflichsten Anlagen ausgezeichnet; vom heiligen Enthusiasmus für die Kunst und ihre würdige Pflege erfüllt; wählten Vogler zu ihrem Lehrer, zu ihrem würdigen Führer auf der schwierigen Bahn der Kunst — in einer schwierigen Zeit. Schwierig nenn der Ref. diese Zeit: denn auf der einen Seite stand eminentes Leisten der Vorzeit und Gegenwart, auf der anderen der Reiz der Verführung durch eine Behandlung der Tonkunst, welche wohl freudige Aussicht auf baldiges irdisches Glück darbot, aber nur unter der Gefahr, der Würde und Heiligkeit der Kunst zu nahe zu treten. Diese jungen Männer waren:

Ansbacher, später Kapellmeister zu St. Stephan in Wien, und die gefeierten großen Künstler, C. M. v. Weber und Meyerbeer. Schon was diese ausgezeichneten Künstler leisteten, spricht für den trefflichen Unterricht Voglers. Daher will sich der Referent mit der näheren Entwickelung dieses, wie es ihm C. M. v. Weber mittheilte, nicht befassen. Aber merkwürdig bleibt es, wie Vogler die Richtung seiner Zeit begriff und darnach seine Bildungsmethode einrichtete. Wahrheit, die sich zur Schönheit erhebt, ist das, was Der vor Allem zu erstreben hat, welcher in der Kunst Würdiges schaffen will. Diesem entgegen war die damals herrschende Richtung dem üppigen, frivolen, nur brillante, wenn auch gehaltlose Effekte suchenden Spiel mit musikalischen Formen zugewendet. Die drei genannten Schüler Voglers hatten eine reiche Quelle der Phantasie für sich. Um mögliche Ausschweifung dieser zu hindern, dagegen den reichen Born zum Gewinne kunstwürdiger Wahrheit zu leiten, wurde die Bildung mit Bearbeitung von Gesangstücken begonnen und hauptsächlich darauf hingezogen. Einen noch größeren Vortheil aber verschaffte ihnen Vogler, indem er mit ihnen die größten Werke der Tonkunst, in älterer und neuerer Zeit, kritisch durchging, durch die Vorzüge derselben begeisternd, durch die verführlichen Mängel vor Verirrung bewahrend. Und was wußte Vogler — das personificirte reichste musikalische Lexikon! — Mit Dank und tiefer Verehrung erkannten es die Schüler.

„O möchte Gott es doch verleih'n,
Daß uns die Kraft gegeben,
Dereinst als würd'ge Schüler Dein
Zu Deinem Ruhm zu leben!"

sie sprachen sie sich in dem Gedichte aus, welches von den 3 Schülern zur Feier des Geburtstages von Vogler am 10.

Junius 1810 dem geliebten Meister vorgetragen wurde, (das Gedicht wahrscheinlich von C. M. von Weber, die Kompositionen von Meyer-Beer und Gänsbacher). Das Gedicht selbst ist der Ausdruck der innigsten Liebe und der Bewunderung seines außerordentlichen Leistens. Daher die Aeußerung:

„Wer Dir verband sich noch nie
Das Wissen mit dem Genius,
Dann Harmonie und Melodie
Sind sich bei Dir zu gleichem Fuß
Und mehr, als alles dieß, vereint
Der Mensch, der in dem Künstler wohnt,
Und der als Vater, Lehrer, Freund,
Geschaut in jedem Herzen thront,
Der keinem, der ihm liebend naht,
Mit Stolz von sich verscheucht,
Und gern sein Wissen stud und spat
Dem Wißbegier'gen reicht."

Trefflich ist, was sein großer Schüler C. M. v. Weber im 2. Bde. seiner hinterlassenen Schriften S. 22 über Vogler spricht. „Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer, sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, wo möglich Hungers zu sterben und nach dem Tode zum Himmel erhoben zu werden. Denn der Mensch strebt nie nach dem ihm zunächst Liegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Werth. So wird es auch der Welt mit **Vogler** gehen. **Ein Theil** staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der **andere** schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen kann, und sich durch ihn und seine neuen Ansichten vom Mittelpunkte und Generalbaß-Schlendrians verdrängt und zurecht gewiesen sieht." So ging es mit seinem System für den Fingerbau (welches bei André in Offenbach erschien) und das diese schwierige Materie mit einer Wissenschaftlichkeit behandelt, wie es vor und nach ihm nicht

geschah. Schade, daß er seine herrlichen Ideen nicht gehörig zu entwickeln verstand. Mit edler Offenheit klagt er sich darüber S. 13 seines Oberalsystemes selbst an. So spricht er S. 5: „Schon seit 2000 Jahren wußte man, daß die Musik sich auf mathematische Verhältnisse gründet. Der Zweck meiner Untersuchungen war gerade das Gegentheil: ich wollte zeigen, wie sich der mannichfaltigste Eindruck und das ästhetische Gefühl auf mathematische Grundsätze zurück leiten lasse." Warum hat er dieß nicht mit jener Anschaulichkeit und Faßlichkeit gethan, ohne welche gerade die tiefsinnigsten Ideen sich nicht ergreifen lassen? — Knecht leistete hier für ihn mehr; aber Knecht war nicht der philosophisch-gebildete Kopf, der zugleich das tiefere Leben der Kunst, wie sie in neueren Zeiten war kultivirt worden, in seinem Gemüthe trug. Daher sagt v. Weber sehr wahr: „Sein System ist noch nicht in der faßlichsten Form dargestellt." Es trägt aber auch noch Mangelndes in sich. Nicht zu läugnen ist, daß es eine, von der einfachsten Anregung bis zur höchsten Spannung durchgeführte Seelencharakteristik vor unseren Augen entfaltet. Es ist ein System des reichsten und reichsten Lebensgehaltes, von der einfachsten Farbengebung beginnend, bis zu den ergreifendsten Effekten in der Mischung und Verschmelzung der Tinten sich erhebend. Was die frühere Zeit Treffliches leistete, selbst die schwachen Hindeutungen sind mit tiefem Sinne erfaßt und in der festen Form der Wissenschaft dargestellt. So ist das materielle Reich des unerschöpflichen Feldes der Harmonie vergeistiget. Aber Vogler mißkannte die gewaltige Einwirkung des melodischen Elementes auf das harmonische Gebiet; wie es der Referent in seiner Harmonielehre genau erörtert und durch Beispiele belegt hat. Die dem Voglerischen System

entgegengeſetzte Schule beachtete dieß melodiſche Verhältniß; vernachläßigte aber die tiefe Bedeutung der in melodiſcher Form erſcheinenden harmoniſchen Verhältniſſe. Bei dem Voglerſchen Syſtem wurde die durchgehende Verbindung melodiſch harmoniſcher Verhältniſſe den beengenden Regeln des Syſtems unterworfen. Noch mehr gefehlt aber war bei der anderen Schule das Nichtkennen der intereſſanteſten weſentlichen harmoniſchen Grundverhältniſſe (für das muſikaliſche Kolorit wie wichtig!) bei dem richtigen Erkennen der nicht zu beengenden Freiheit des Geiſtes. Denn wie bei dem Künſtler höchſte Freiheit mit ſtrenger Geſetzmäßigkeit ſich durchdringen müſſen, ſo bei dem Kunſtſyſteme. Beide Syſteme aber laſſen ſich verbinden; und ſo wird die vom grauen Alterthume an ſeit mehreren tauſend Jahren von der Menſchheit erſehnte Vereinigung der widerſprechenden Anſichten, ein nach allen Seiten genügendes Syſtem hergeſtellt, wie es der Ref. in ſeiner Harmonielehre durchgeführt hat.

(Seine vielen theoretiſchen und praktiſchen Werke findet man im Converſationslexiken von Brockhaus unter Art. Vogler).

Im Jahre 1809 ernannte die dahieſige polytechniſche Geſellſchaft Vogler zu ihrem Mitgliede. Mit beſcheidenem Danke nahm es der große Mann an. Er wollte ihm dadurch beweiſen, daß er ein bleibendes Denkmal ſeines Simplifications-Syſtems, ſeiner vieljährigen Forſchungen, in ſeiner Vaterſtadt herſtellte. Dazu wählte er die Nennmünſter-Orgel. Bei dieſer Gelegenheit wollte er ſich am Ende ſeines Lebens ſeinen Landsleuten in ſeiner ganzen Größe zeigen. Für ſeine zu gebende Konzerte eröffnete ſich eine günſtige Ausſicht; als plötzlich mißliche Verhältniſſe ſtörend eintraten. Vogler hatte ſich unvorſichtig über die Art geäußert, wie der da-

malige Großherzog in Salzburg ſich mit Muſik unterhielt — er ließ gewöhnlich die in der Regel neuen Tonſtücke durchſpielen, ohne ſie gehörig einſtudiren zu laſſen. Der Großherzog äußerte ſich daher nicht eben gnädig über Vogler. Die nächſte Umgebung folgte ſeinem Beiſpiele; die weiter unten Stehenden zogen ſich zurück; Andere ſetzten Vogler herab und hätte man es gekonnt — der vielleicht unſchuldig leidende Mann wäre unglücklich geworden und mit ihm Alle, welche ihm aus Verehrung ergeben waren. So verderblich konnte das Wort eines Fürſten — eines der Edelſten im Menſchengeſchlechte — einwirken. Doch von anderer Seite ward ihm Huldigung dargebracht. So feierte das dahieſige Muſeum (jetzt Harmonie) in einem Conzerte ſeine Anweſenheit durch einen von Hrn. Seuffert gedichteten und von dem Referenten in Muſik geſetzten Chor. Vogler dagegen phantaſirte auf dem Flügel mit außerordentlicher Meiſterſchaft. Aber die Einnahme bei ſeinen Concerten entſprach nicht ſeinen Opfern; wobei der große Mann empfindlich litt. Hierauf ſpielte er in Nürnberg und ging nach München. Er wurde hier mit aller Auszeichnung aufgenommen, und ſpielte zu St. Peter und St. Michael mit größtem Beifalle. Se. Maj. der König, J. Maj. die Königin nahmen ihn höchſt gnädig auf; ſein Schüler Meyer-Beer ſpielte im Hofkonzert; deſſen Oper erhielt allgemeinen Beifall; und Vogler, ſchon früher Ehrenmitglied der Akademie der Wiſſenſchaften, hatte die Ehre, bei einer allgemeinen Sitzung dieſer Sr. kgl. Hoheit dem präſidirenten Kronprinzen (jetziger kgl. Majeſtät) zur rechten Hand zu ſitzen.

Am 14. Jan. 1813 reiſ'te er nach Darmſtadt zur Feier des Geburtsfeſtes der Frau Großherzogin, ſeiner gnädigſten Beſchützerin,

zurück. Und am 6. Mai 1814, zwischen 4 und 5 Uhr des Morgens starb er an einem Schlagflusse. Am 7. Abends 6 Uhr ward er unter der Begleitung von 2 Priestern, von einigen Freunden und seiner Dienerschaft in der Stille zu Grabe gebracht. Auf seinen Sarg ließ die Frau Großherzogin, seine dankbarste Schülerin, einen herrlichen Kranz legen, als Sinnbild desjenigen, welchen ihm seine unsterblichen Verdienste schon so lange geflochten hatten. Ihrem großsinnigen Gemüthe entflossen folgende Ideen:

„Der Tonkunst großem Meister gab Apoll'
Die gold'ne Leier einst. Bewundrungsvoll
Und hochentzückt horcht' Alles auf die Lieder,
Die sie ertönen ließ. Doch jetzt verstummt ihr Ton.
O! fänden wir vor Gottes Thron,
Gewiß, wir hörten ihre Harmonien wieder!"

Das Irdische gehört der Erde; der Geist gehört dem Himmel an. Dahin hob Vogler die Wunderkunst der Töne, und dorthin hebe sich, wer ihn verehrt in reinem Herzen. Die Tonkunst steht auf dem Scheidewege. An uns liegt es, wohin sie sich wird wenden: zum Untergang durch Künstlichkeit, zum gehobenen Leben durch Pflege der edelsten, der heiligsten Gefühle. Zur reinen, schönen Natur müssen wir zurückkehren; in dem geweihten Herzen muß die Flamme des Göttlichen lodern, das Leben reinigen, uns und unsere Umgebung zum Himmlischen erschwingen. Nur wer groß ist, kann Großes wirken: und groß können wir nur werden, wenn wir, wie Vogler, die würdigen Vertreter des Heiligen, des Ewigwahren, des Ewigschönen sind.

Bayerische Staatsbibliothek